JOSEPH SAMSON

LA POLYPHONIE SACRÉE EN FRANCE

DES ORIGINES A NOS JOURS

ÉDITIONS MUSICALES DE LA SCHOLA CANTORUM
ET DE LA PROCURE GÉNÉRALE DE MUSIQUE — PARIS

1953

LA
POLYPHONIE SACRÉE
EN FRANCE

DU MÊME AUTEUR

A l'ombre de la Cathédrale enchantée.
Conversations avec Annie Jacquet.
Palestrina ou la poésie de l'exactitude.
Paul Claudel, poète-musicien.
Musique et vie intérieure.
Grammaire du chant choral.

Participation à des ouvrages collectifs :

La musique des origines a nos jours (Larousse).
Les grands musiciens (Horizons de France).

Articles divers parus dans *La Revue des Deux Mondes, La Revue musicale, La Revue internationale de musique, L'Art sacré, La Vie spirituelle, La Croix, La Revue française, Musique et Liturgie,* etc...

A paraître :

Le livre de chœur.

JOSEPH SAMSON
Maître de Chapelle de la Cathédrale de Dijon

LA
POLYPHONIE SACRÉE
EN FRANCE

DES ORIGINES A NOS JOURS

ÉDITIONS MUSICALES DE LA SCHOLA CANTORUM
ET DE LA PROCURE GÉNÉRALE DE MUSIQUE — PARIS

1953

A

JEAN-FRANÇOIS SAMSON

chef de chœur

I

D'HUCBALD A PIERRE DE LA CROIX

L'ÉCRITURE

L'amateur non prévenu qui, pour la première fois, entend une composition musicale du XIIe ou du XIIIe siècle, s'étonne et se demande s'il est en présence d'un auteur nouveau qui, parmi d'autres, se livre à des recherches singulières. Cette musique lui semble à la fois très proche et très éloignée de la nôtre. Elle le repousse et elle l'attire. Une certaine conception des formes et de l'écriture qu'il tient de l'art classique, une certaine discipline à laquelle son goût jusqu'alors fut soumis, de certaines conventions auxquelles il croyait la musique étroitement subordonnée se trouvent violées. Il ne réalise pas tout de suite ce qu'on lui veut. Insiste-t-on ? Peu à peu, il entre en familiarité avec ce qu'il écoute; une espèce de sympathie le gagne et vous le surprendrez peut-être tout à l'heure en lui révélant que cette polyphonie a sept ou huit cents ans d'âge.

De l'écriture de Pérotin à la nôtre, il y a la même parenté que de Rouault à la peinture romane.

Les premiers témoins notés de la polyphonie remontent au IXe siècle. Est-ce à dire que les siècles antérieurs l'ont ignorée ?

L'art gréco-latin se délecte d'antiphonie chorale, c'est-à-dire de chant en octaves. Un des plus récents chercheurs, Dom Jeannin, affirme que, dans l'accompagnement instrumental, les Grecs font entrer tous les intervalles diatoniques. La symphonie, pense-t-il, s'oppose à l'antiphonie en ceci qu'elle comprend non seulement, comme certains l'ont cru, des quartes et des quintes en série, mais des suites d'intervalles mêlés, consonants et dissonants. Les Grecs et les Égyptiens auraient même connu l'accord de trois sons incluant la tierce[1].

1. Dom JEANNIN : *L'importance de la tierce dans l'accompagnement grégorien.*
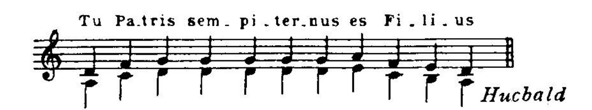
Or, on enseigne d'ordinaire que la musique médiévale était strictement homophone. Faut-il donc admettre que l'antique usage de la symphonie et de l'accord s'est perdu pendant le moyen âge ? Singulière coïncidence : le moment où renaissent le haut-relief et la statuaire, le modelage et la taille de la pierre, si haut portés par les anciens, oubliés ensuite, ce moment serait celui où les musiciens réinventent une technique oblitérée, celui où, chez eux, une dimension nouvelle va inaugurer son règne...

Mais y a-t-il eu vraiment solution de continuité entre la symphonie[1] antique et notre IXe siècle ? « A quinze siècles de distance, répond M. Emmanuel, on trouve appliqués les mêmes procédés dans l'accompagnement d'un chant principal, soit par des intervalles parallèles en chapelets de consonances parfaites (*Antiphonies* de Platon : *Lois,* VII, et d'Aristote : *Problèmes musicaux ; Diaphonies* des théoriciens des IXe, Xe, XIe siècles), — soit par des intervalles mêlés où voisinent les Consonances et les Dissonances (*Krousis* de Platon, Aristote, Aristoxène; *organum* à deux parties des théoriciens médiévaux)... Une telle persistance implique une continuité dans la transmission des moyens musicaux... La « Diphonie » dans l'art gréco-romain et dans l'art médiéval jusqu'au XIe siècle, s'appuie sur les mêmes principes. Est-il donc nécessaire, après cette constatation, de s'attarder aux textes qui, dans l'intervalle, témoignent de cette continuité[2] ? »
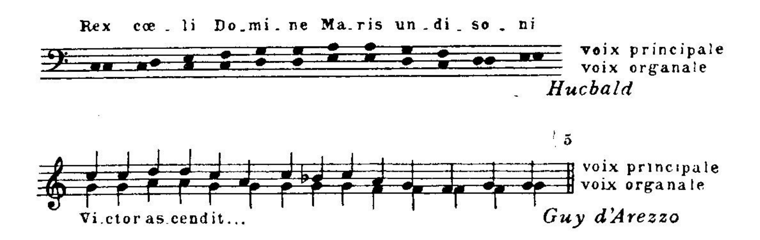
Cependant, les musicologues ont continué de discuter. Et ceux qui nient la rupture invoquent précisément des textes. Certains de ces textes remontent au IVe siècle[3]. Ils offrent des allusions non négligeables. Ces allusions, peut-on les interpréter sûrement ? Non. Mais comment se soustraire aux propositions qu'elles font ? Ne suffit-il pas qu'elles évoquent l'idée d'émission simultanée pour retenir l'attention ? Sans forcer textes ni mots, il est bien difficile de ne pas admettre que l'hétérophonie fut connue et pratiquée au moyen âge longtemps avant que l'invention de l'écriture musicale ne permît de lui donner figure notée. Sous quelle forme ? Peut-être improvisée. Peut-être transmise par tradition mémorisée, comme fut si longtemps le cor-

1. Quel que soit le sens attribué à ce mot.
2. M. EMMANUEL : *Traité de l'accompagnement modal des Psaumes,* pp. 25-26.
3. Par exemple, celui, bien connu, où saint Augustin (in *Psalm.* CL) parle des « consonances diverses d'où se produit un très suave accord de doux sons différents ». GASTOUÉ qui le cite (*Encyclopédie de la musique,* t. I, p. 557), ajoute (p. 572) : l'origine de l'*organum,* « importé dans nos contrées par les maîtres romains du VIIIe siècle, doit être cherchée par-delà, jusqu'à Byzance et dans la Rome antique ».

pus des mélodies liturgiques[1]. Car, comment accepter qu'à un certain moment de l'histoire ait surgi un art tout nouveau que rien n'annonçait ? Surtout, comment expliquer que ses premières manifestations connues se présentent accompagnées de règles précises, clairement formulées ? L'existence des règles atteste une expérience. L'expérience exige un passé. C'est un stade rationalisé, donc évolué, de cet art que nous livrent les premiers textes musicaux écrits[2]. Ils nous sont offerts par des traités du IXe et du XIe siècles : la *Musica enchiriadis* attribuée[3] sans certitude à Hucbald, le *Micrologus* de Guy d'Arezzo. Les intervalles y sont classés en consonants et dissonants. La quarte, la quinte et l'octave sont consonantes[4]; la seconde et la septième, la tierce et la sixte dissonantes. Deux modes d'harmonisation y sont présentés. Dans le premier, ou diaphonie, règne le parallélisme :



Chaque voix, dans le second, suit son propre chemin. Telle est la première figure de l'organum :



1. Rien d'étrange en cette proposition : on sait que le contrepoint improvisé était pratiqué au XIIIe siècle et le fut longtemps après. Tant que les ressources de la notation ne furent pas à leur disposition, c'est-à-dire jusqu'au IXe siècle, comment les musiciens l'eussent-ils écrit ? — Qu'il s'agisse de monodies ou de polyphonies, l'usage de la transmission par mémoire s'est conservée en Afrique centrale jusqu'à nos jours. (Cf. *Encyclopédie coloniale et maritime,* article de Herbert PEPPER.)
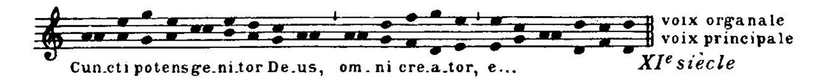
2. Cf. Appendice, p. 40.

3. Avec divers autres ouvrages.

4. La quarte et la quinte ont commencé par être consonances imparfaites.
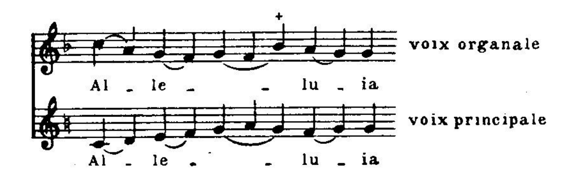
5. Ici se fait jour l'indifférence à l'égard des rencontres de notes. L'« organiste » tend à réduire le plus possible les mouvements de la voix qu'il invente. Tel autre exemple, pris chez Guy, le prouverait mieux encore, ainsi l'antienne *Sexta hora* où la voix organale tient une « pédale » de fa du début à la fin.

Quand le mouvement contraire prévaudra, nous aurons le déchant :



Ainsi se présentent schématisées, les premières figures écrites de l'art polymélodique. Mouvements semblables et contraires, usage constant des consonances parmi lesquelles se glisse, passagère, la dissonance, tel est le matériel « contrapuntique » dont on dispose, pour « organer » ou déchanter, vers l'an mille. La voix principale, d'abord placée à la partie supérieure, passe ensuite à la basse. Elle fait entendre une mélodie empruntée au chant liturgique. La voix organale ou symphonique crée au-dessus une seconde mélodie dont les rapports « harmoniques » avec la première répondent aux conditions que nous venons de dire.

L'exemple suivant (XIe siècle)
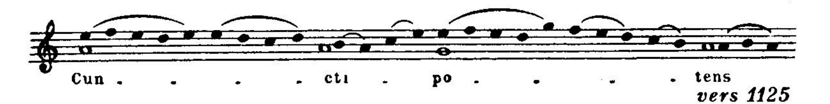


provoque deux remarques : 1° Pendant que la voix principale chante l'alleluia *Angelus Domini* en mode de sol, sans aucune altération, la voix organale appelle le bémol à chaque fois que se présente le *si*; il est donc installé à la portée supérieure. L' « organiste » veut éviter ainsi le triton mélodique qui se produirait au point + et plusieurs fois ailleurs, dans la suite de la pièce. Il résulte de cela, si l'on se réfère, pour entendre, aux usages qui sont ceux de l'oreille moderne, une curieuse impression de duplicité tonale : en se reportant au texte intégral (*H. A. M.*, p. 22)[1], le lecteur s'en rendra mieux compte. Il constatera que la sensation de dominante lui vient tantôt du sol, tantôt de l'ut. Pour éclaircir la complexité d'une telle composition, il lui faudra faire appel à deux manières d'entendre (tonale et modale) qui joueront simultanément ou alternativement. La clausule monodique qui termine la pièce assure le triomphe de

1. Ces initiales renvoient et renverront par la suite à l'*Historical Anthology of Music* publiée par Harvard University Press, Cambridge (Librairie américaine, 37, avenue de l'Opéra, Paris).

la tradition modale, restituant au *sol* son caractère de tonique. Mais nulle convention intellectuelle ne pourra faire que le *sol* final ne reste marqué par les tribulations que l'on peut bien appeler polytonales de la composition. S'il fallait déjà, à notre esprit, se mettre dans des dispositions qui ne sont plus les siennes pour concevoir la voix principale en mode de sol sans se laisser influencer par cet ut d'où elle part et où elle se repose plusieurs fois, comment la superposition d'une seconde mélodie, écrite, pour nous, en fa, s'opérerait-elle sans ajouter à l'équivoque ? — 2° Au sixième temps, les deux voix se croisent. Dans la suite de la même pièce, on verra les croisements se multiplier. Procédé alors habituel : concevant l'écriture avant tout dans le sens horizontal, le déchanteur prétend assurer à la mélodie qu'il invente autant de liberté qu'en possède la monodie qu'il emprunte. Égales quant à l'ambitus, les deux voix le sont aussi quant aux mouvements. Si chacune d'elles est bien dessinée par les chanteurs, ce jeu d'enroulement, loin de créer confusion, donne à l'ensemble un charme de plus.

Il ne reste qu'à libérer rythmiquement la voix organale du chant donné pour entrouvrir la porte à ce grand art choral qui sera une des gloires de la Renaissance. Dès le début du XII[e] siècle et même à la fin du XI[e], on voit apparaître le déchant fleuri :



Ce fragment est plein d'enseignements que l'ensemble de la pièce (*H. A. M.*, p. 27) confirmera : *a*) le mouvement contraire y est préféré; *b*) la note de passage assure à la mélodie organale une autonomie constante; *c*) la quarte n'y figure qu'avec un caractère de note de passage ou d'échappée et la tierce, la sixte même, sont traitées sur le même pied que la quinte; d'où il ressort que la notion de consonance commence à évoluer. Ainsi s'achève ce déchant de l'école de Compostelle :



les dissonances les plus risquées y passent, présentées, sans aucun ménagement, par mouvement conjoint ou disjoint. Il est facile, en présence de ces quelques notes, de mesurer le long travail de maturation qu'attestera un art évolué comme celui

du XVIe siècle où septièmes et neuvièmes seront entourées de précautions oratoires (préparation et résolution). Nos contemporains, en libérant l'écriture, ne font souvent que revenir à des procédés familiers aux précurseurs.

C'est à ce moment-là, XIIe siècle, que l'école française prend un rôle capital dans l'histoire de la musique. Spécialement l'école de Notre-Dame de Paris. Tel déchant anonyme (*H. A. M.*, p. 24) daté 1175 et bâti sur une teneur empruntée au *Benedicamus Domino* du IIe mode, suffirait à expliquer le rôle et le renom de cette école. La mélodie inventée y a une allure extraordinairement jubilante. Menée en un rythme saltatoire bien caractérisé, elle semble une improvisation (souvent la *vox symphonica* était improvisée) de caractère populaire. L'ensemble est à la fois géométrique et orchestique. En traçant le mot géométrie, il est clair que l'on évoque l'architecture et ses formes spatiales. En effet, la teneur (= voix principale) prend réellement l'aspect d'un mur, un mur qui marche, sur lequel sont dessinées des figures. Au-dessus de la « tendue » sonore, cette autre ligne qui danse, venant périodiquement s'appuyer à la quinte, à l'octave, à l'unisson, comme le danseur touchant le sol y prend élan et repos tour à tour. La danse participe du sol en même temps qu'elle est fuite incessante. Ainsi, de la teneur émane l'arabesque : son jeu accuse un ternaire perpétuel; mais l'intervention, au milieu, de l'ïambe venant supplanter le trochée, apporte un élément nouveau d'une valeur expressive étonnante. Vers la fin, la surgie inattendue du si ♭ évoque une sorte de sous-dominante, introduit la couleur et l'émotion en cet art qui semblait tout linéaire et gratuit. — Pour juger d'une telle musique, il ne suffit pas de la lire : il faut l'entendre. Qu'on la confie aux voix ou aux instruments, ou bien, comme cela se pratiquait à l'époque, que l'on mêle les voix aux instruments (toutes les combinaisons sont possibles, tous les timbres sont utilisables), et l'on constatera qu'il ne s'agit plus là de documents susceptibles seulement de retenir la curiosité de l'archéologue mais de musique bien vivante, propre à piquer le goût d'un auditoire de notre temps. Ce qu'a parfaitement senti le Ravel de *Ronsard à son âme :* en reprenant la vieille écriture organale (un peu surprise peut-être de se trouver associée à un texte du XVIe siècle, mais le sera-t-elle moins quand Caplet l'accouplera aux vers de Ghéon dans l'incipit du *Miroir de Jésus ?*), il rend sensible ce par quoi elle reste proche de nous par-dessus les huit siècles qui nous en séparent. Pourquoi d'ailleurs ne parlerait-elle plus à nos âmes si l'architecture et la statuaire du même temps savent encore les combler ?

Contemporain de la première architecture romane, le déchant évolue en même temps qu'elle. Au moment où elle atteint la perfection de ses formes et ses plus vastes dimensions, au moment où elle fait appel aux ressources de la statuaire et des peintures murales, il vient lui apporter achèvement musical : au XIIe siècle, à Paris, les jours de fêtes, en l'église de la Bienheureuse-Vierge-Marie, ou à Saint-Martial de Limoges, les chantres, parés de costumes rutilants, rehaussent l'office de déchant. Ils sentent bien que cet art offre une richesse nouvelle dont la monodie, si pure, si parfaite qu'on la veuille, reste par nature incapable. Avant que l'accord ne fût né, quand il n'est encore qu'intervalle, ils pressentent cette plénitude, cet achèvement, cette perfection qu'il va donner à l'expression de la vérité.

C'est le moment où, sur la scène harmonique, commencent réellement les intrigues de la tierce. Nous avons vu qu'elle est d'abord considérée comme dissonance. S'en étonne-t-on ? Il faut donc l'affirmer : elle dissone au sens étymologique du mot, alors que la quinte et l'octave consonent. « Il y a consonance, écrivait Réginon († 915), quand deux cordes résonnent ensemble comme si les deux voix n'en faisaient qu'une. » Et, parlant de la tierce, un théoricien du XIIIe siècle, Jérôme de Moravie : « quand deux voix, dit-il, sont perçues comme plusieurs mais non discordantes ». Les derniers mots marquent l'évolution qui s'est faite dans les esprits et dans les oreilles depuis le temps où la tierce était alignée à la seconde et à la septième. Jérôme de Moravie voit bien ce qui, pour nous encore, distingue la tierce de la quinte. Qui s'adonne au travail choral, mieux que nul autre, appréciera pour leur finesse sa remarque et celle de Réginon : dans les tierces les plus parfaitement justes, les sons restent distincts, tandis que la quinte, réalisée à la perfection, donne à l'oreille une sensation d'unité que les physiciens expliquent très bien par la relation acoustique des deux sons. Ceci est si vrai que l'apprentissage de la justesse chorale reste fondé sur le réglage des quintes comme l'est l'accord du piano et du violon.

Si, comme le croit Dom Jeannin, les Grecs et les Égyptiens ont connu l'accord de trois sons, il faut bien admettre qu'il a été ignoré chez nous jusqu'au dernier tiers du XIIe siècle. Dans le cas contraire, nous le verrions apparaître dès les premiers textes écrits; les théoriciens de l'organum en parleraient. S'il survient chez nous au moment où la statuaire renaît et sort du mur, c'est sous des influences que nous croyons distinguer.

Des Gréco-Latins, ou bien de la nature même, le monde gallo-romain a reçu la consonance; dès le temps d'Auguste et de Grégoire, il n'est pas impossible qu'il l'ait mêlée, improvisée, aux

chants populaires et au chant dit grégorien. Or, pendant que les héritiers de la civilisation gréco-latine pratiquent les enfilades de quintes et de quartes, les peuples du Nord et de l'Est, anglo-saxons et germains, eux, se gargarisent de gymel, autrement dit de tierces en chapelet (*H. A. M.*, p. 22, l'hymne à saint Magnus). Il suffit de penser à la grande invasion normande du IXe siècle pour imaginer, parmi ses conséquences, celles qui peuvent intéresser la musique. Les Nordiques débarquent chez nous avec la tierce dans leurs bagages. S'ils dévastent les pays qu'ils envahissent, du moins vont-ils, dans l'oreille des peuples qu'ils pillent, planter cet espoir. Mais il ne faudra pas moins de trois siècles pour que cette importation « barbare » entre dans nos mœurs, pour que cet intervalle qui, jusqu'alors, n'avait guère le droit de figurer dans l' « harmonie » qu'au titre de note de passage, y devînt note réelle[1]. Il faudra beaucoup plus de temps encore pour que l'on puisse saluer l'avènement de ce personnage auquel était promise une destinée longue et magnifique : l'accord parfait.

Si, à la fin du XIIe siècle et au début du XIIIe siècle, on trouve des pièces qui font abstraction de la tierce, sinon comme note de passage (*H. A. M.*, p. 25, le motet *Dominator*), du moins rencontre-t-on, à la même époque, des tierces et des sixtes réelles (*H. A. M.*, p. 24, l'organum *Benedicamus Domino*) et des accords de trois sons nettement individualisés[2], ainsi cet enchaînement qui semble écrit par l'un de nous et qui se lit dans le motet *Alle, psallite cum luya* (*H. A. M.*, p. 35, mes. 8 à 10) :



Certes, on ne peut pas dire que le règne de la tierce soit alors assuré, mais elle commence à jouer le rôle d'appui que détenait jusqu'à ce moment la consonance et elle entre fréquemment dans l'accord. C'est là un événement considérable dans l'histoire de l'art polymélodique. Ses conséquences vont vite se faire sentir. — Ne venons-nous pas d'être les témoins d'un enrichissement analogue avec les accords de neuvièmes ? Qui, voyant Schumann les accueillir avec libéralité, aurait prévu Debussy ?...

Quelle que soit la place qu'il accorde à la tierce, le composi-

1. Sur l'importance de la tierce dans l'harmonie du XIIIe siècle, consulter Y. ROKSETH : *Introduction* à *Polyphonies du XIIIe siècle* (t. IV).

2. Ce qui ne signifie pas conçus comme tels.

teur dispose alors de moyens « harmoniques » d'une extrême modicité. Il y supplée par une adresse contrapuntique étonnante : les voix qu'il établit sur la teneur chantent à ce point que chacune a souvent le caractère d'une mélodie librement inventée. C'est qu'il ose, entre les points d'appui consonants, les rencontres de notes les plus désinvoltes. D'où un jaillissement d'agrégations occasionnelles qui enrichissent l'étoffe. D'où également une liberté qui permet de concevoir les jeux proprement contrapuntiques de l'imitation : dès le début du siècle, ils entrent largement parmi les artifices structuraux; entre les différentes voix, par suite des emprunts qu'elles se font l'une à l'autre, ils établissent d'intimes relations, introduisant ainsi dans la composition un principe d'unité. L'imitation ne tardera pas à découvrir l'extrême de ses possibilités : poursuivie, elle donne le canon. Pour concevoir l'habileté qu'atteint l'écriture vers 1300, il suffit de lire le *Sumer is icumen in*[1] (*H. A. M.*, nº 42) qui superpose deux canons, l'un à quatre voix, l'autre à deux. Dès cette époque, l'art musical possède cette ressource où la technique d'un Franck triomphera.

STRUCTURE ET FORMES

XIIIe siècle : l'architecture gothique atteint son apogée; encore adossée au mur, la sculpture prend conscience de son autonomie; Rutebeuf donne ces poèmes où nous entendons déjà la voix d'un Péguy; Adam de la Halle et Pierre de la Croix écrivent des rondeaux, des motets dont la subtilité, à nos oreilles étonnées, évoque l'accent d'un Fauré, d'un Ravel. L'esprit français a déjà trouvé en musique son expression. Primitifs si l'on y tient, ces musiciens savent ce qu'ils veulent. Ils ont créé une langue. A leurs successeurs, ils offrent des ressources d'écriture largement évoluées.

En accordant à la basse une primauté structurale, ils ont posé l'un des principes essentiels dont la musique jusqu'à nos jours vivra. Que la voix empruntée ait été chantée ou jouée par un instrument, peu importe. Ce que l'on doit retenir, c'est qu'elle est le fondement de l'édifice. La teneur donne à la composition une assise; sur cette base, les autres voix évolueront soit note contre note, soit librement. L'ensemble reste conçu horizontalement : il s'agit de mélodies superposées. L'harmonie n'est qu'une résultante. Mais la superposition des mélodies n'est pos-

1. Édité par A. GASTOUÉ, à la Schola, sous le titre : *Perspice Christicola.*

sible que si elle obéit aux règles du déchant, c'est-à-dire dans la mesure où des conditions d'ordre vertical sont respectées. Et ce verticalisme va de bas en haut. C'est la teneur, toujours placée à la basse, qui est la régulatrice des repos. Chacun de ses éléments impose à l'ensemble ces arrêts significatifs que, plus tard, on appellera cadences (*H. A. M.*, n° 32, a, b, c). Il arrive cependant que l'une des voix achève son parcours après la cadence, sur la tête de l'élément suivant (*H. A. M.*, n° 33 a); on se trouve alors en présence de ce procédé d'imbrication que pratiqueront couramment le xve et le xvie siècles.

Conditionnées par une monodie empruntée qui n'a pas été conçue pour servir de basse, les « cadences » n'ont pas encore l'aspect de la cadence classique soulignée à la basse par un mouvement de quarte ou de quinte. Mais elles se réduisent à quelques types qui, tendant à s'imposer, témoignent d'une intention, d'une recherche qui aboutira plus tard. La cadence classique n'achèvera de dégager *toutes* ses conséquences structurales que le jour où Ut majeur aura définitivement supplanté les modes anciens. Dès le xiiie siècle, avant même, des indices nombreux permettent de pressentir cet événement. La modalité reste un principe. Mais un principe contre lequel on commence à s'insurger.

Sur ce soutien, la basse, diverses formes s'édifient. L'*organum* est un mode d'écriture, nous l'avons vu. Il est aussi une forme. Chanté à la place de la pièce liturgique d'où la teneur est tirée, il garde la coupe de cette pièce, faisant alterner soliste et chœur comme le voulait l'usage (*H. A. M.*, n°s 26 c, 27, 29, 30, 31). — On s'est souvent demandé d'où vient à l'organum son nom. Les uns, dans cette écriture vocale, voient une imitation du jeu de l'orgue qui, dès le ve siècle, comprenait au moins deux voix (preuve qu'à cette époque reculée la polyphonie était pratiquée). D'autres affirment que le chant choral fut, en Occident, bien antérieur à l'utilisation de l'orgue. C'est l'orgue qui aurait imité la polyphonie vocale improvisée depuis des temps immémoriaux. De cette imitation serait venu à l'exécution le nom d'organum. — Quant à l'origine on discute aussi. Certains la veulent tout occidentale. D'autres la cherchent jusqu'à Byzance et pensent la trouver là, dans la tenue d'*ison* qui consistait à faire entendre la tonique par l'une des voix pendant toute la durée de la pièce. Quoi qu'il en soit, nous sommes avec l'organum en présence du premier témoin stylisé non seulement de notre polyphonie sacrée mais de toute notre musique. Il a sa forme, son esthétique. Il est une œuvre d'art. Reconnu tel, il est pratiqué dans les monastères ainsi que l'attestent les manuscrits de Fleury et de Saint-Martial de Limoges qui datent du xiie siècle.

A côté de l'organum, le *motet*. Dès la fin du XIIe siècle, sur les dessins de la ou des voix organales qui, jusque là, semblent avoir été vocalisées, on commence à ajuster des paroles. La voix principale reste empruntée à une pièce liturgique : antienne, graduel, alleluia... cet emprunt se réduit souvent à quelques notes et se traduit en des formules isorythmiques réitérées pendant toute la pièce. (*H. A. M.*, nos 32 à 35). Sur cette teneur court une seconde voix, le *duplum*, avec un texte qui lui est propre, en latin ou en français. Si une troisième voix (*triplum*) et une quatrième (*quadruplum*) sont ajoutées, chacune a ses paroles propres; les différents textes n'utilisent pas nécessairement la même langue (*H. A. M.*, 32 b); suivant les cas, ils sont en relation ou en opposition d'idée. — *Motet* est le nom propre de la première voix ajustée sur la teneur : elle est celle qui introduit le mot. Par extension, le même nom fut appliqué à la composition elle-même. — Le motet ne semble pas avoir été appelé comme l'organum à supplanter une pièce liturgique. Mais il n'est pas douteux que les motets à paroles sacrées aient été chantés à ces offices où le rituel permet d'introduire des compositions librement choisies. Le mélange des textes latins est alors admis, au moins toléré. Il le restera jusqu'au concile de Trente. Palestrina écrira encore deux messes où l'une des voix fait entendre le *cantus firmus* avec ses paroles propres pendant que les autres profèrent celles de l'*ordinarium missae*. Quant aux motets profanes, ils étaient réservés aux jongleurs : ils les chantaient hors de l'église. — Profane ou sacré, il semble bien que le motet ait postulé la participation des instruments. Sans doute faisaient-ils entendre la teneur; mais ils pouvaient tenir un rôle propre : préluder par exemple, interluder ou conclure. Il est même permis de penser que l'on ne craignait pas alors d'adapter la musique aux moyens dont on disposait, de remplacer la ou les voix manquantes par tel ou tel instrument que les circonstances offraient.

Le véritable ancêtre de notre motet, c'est le *conduit*. A l'origine, le conduit est un unisson liturgique, un chant de procession (*H. A. M.*, 17). D'où son nom. A l'âge polymélodique, il se présente comme suit : sur une teneur empruntée ou, le plus souvent, inventée, phrase d'une seule venue, sans réitération, une, deux ou trois voix font entendre une harmonisation de ce chant qui conduit les autres. L'harmonisation peut être écrite note contre note ou en style orné (*H. A. M.*, nos 38 et 39). Non seulement toutes les voix chantent les mêmes paroles, mais l'ajustement des syllabes prévoit une stricte coïncidence...

POLYCHROMIE

Le savoir-faire des maîtres musiciens du XIIIe siècle ne se manifeste pas que dans l'adresse à agencer des intervalles simultanés, à faire marcher, sur la teneur, une, deux ou trois voix, à pratiquer ces imitations rythmiques et mélodiques dont ils se montrent friands et qui sont promises à de hautes destinées.

Au moment où la polymélodie devient un art véritable, la peinture française vient de prendre son élan. Elle n'a pas tardé à envahir les églises. Pérotin et ses contemporains, on ne doit pas l'oublier, vivent dans des églises peintes ou remplies de fresques et de mosaïques, éclairées par les feux multicolores des vitraux. Tissus, tentures, broderies, orfèvreries, émaux achèvent de combler leurs yeux à l'intérieur de l'édifice. Avant même qu'ils n'y pénètrent, au tympan du portail, une statuaire aux tons vifs les accueille. Comment n'eussent-ils pas été sollicités par ces visions colorées ? Comment n'eussent-ils pas ressenti l'appétit d'une polychromie musicale ?
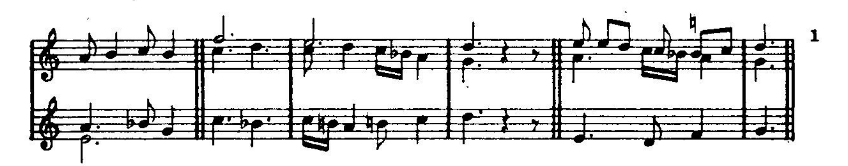
Colorer, pour eux, c'est orner la mélodie. Le principe élémentaire du *color* est la répétition : une voix s'imite elle-même; redisant successivement le même dessin sur des degrés divers, elle prend des couleurs différentes. Ou bien, les voix s'imitant entre elles, chacune imprime au motif sa teinte propre. La teneur elle-même est l'objet de coloration : réitérée dans le motet autant de fois qu'il le faut pour atteindre les dimensions de la strophe. Au cours des redites, elle peut être sujette à des mutations rythmiques : ainsi ♩. ♩. devenant ♩ ♪ ♩. et même à des modifications plus importantes : suppression de notes, répétition de groupe, adjonction d'une coda... Nous sommes aux sources de l'idée de développement : la stricte réitération de la teneur est l'étape initiale, proposant au départ ces jeux de pendants dont tout l'art vivra. Sur cette muraille sonore courent, colorées comme nous venons de l'expliquer, c'est-à-dire animées elles aussi par un appétit de symétries, les arabesques du double, du triple, du quadruple[1]. Dessins libres, d'un mouvement vif et bien marqué où tous les artifices que nous avons depuis baptisés

1. Plus tard, le mot *coloration* prendra un sens différent, signifiant à peu près ce que, pour nous, signifie le mot variation. C'est d'abord un procédé appliqué aux transcriptions de pièces vocales pour le luth, l'orgue, l'orchestre. Mais, une fois imaginé, il ne tarde pas à entrer dans la composition chorale. Le *cantus firmus* varié représente l'aboutissement vocal du système. Dès le XIVe siècle, cette nouvelle ressource de développement est connue en France et en Italie.

notes de passage, appogiatures, échappées sont convoqués et produisent de fréquentes dissonances non préparées, non résolues, très piquantes, des grappes même de dissonances qui font scintiller l'ensemble.

Mais la coloration musicale — et nous donnons maintenant au mot le sens qu'il a pris chez nous — possède une autre ressource depuis longtemps exploitée quand Pérotin et ses successeurs, l'Anglais Robert de Sabilon, l'Amiénois Pierre de la Croix font retentir les voûtes de Notre-Dame. Dès le Xe siècle, on voit, dans les modes antiques, s'insinuer des sortes de sensibles que l'on appelle alors subductions : le do♯ en mode de ré, le fa♯ en mode de sol. Tels sont les premiers pas de ce que, plus tard, on appellera *musica ficta* (musique feinte).

Au XIIIe siècle, on verra, sur une teneur modale, évoluer deux ou trois voix où alterneront le ♯ et le ♮, le ♮ et le ♭. L'échange fréquent et rapide des altérations entre deux voix différentes produira des jeux chromatisants sous forme de fausses relations :


[1]

On conçoit que de tels artifices, dans un art qui vit sous le signe monochrome de la modalité, aient introduit de vives touches colorées.

Bien avant que Philippe de Vitry (1291-1341) n'ait imposé la gamme chromatique « si nécessaire, dira-t-il, au jeu des instruments et particulièrement à celui de l'orgue », Pérotin donc module et chromatise. Pérotin et ses contemporains. Où va la musique ?

Nous sommes alors à un tournant : l'art antique, avec ses modalités gréco-orientales plus ou moins altérées, subsiste; l'art moderne, avec sa référence au système bimodal classique, (majeur-mineur) apparaît. Les deux conceptions parfois, souvent se heurtent et même se superposent. Si l'on consulte les musicistes du temps sur les intentions des musiciens, on constate que ce que nous croyons voir leur échappe; les nouveautés dont nous croyons distinguer chez un Pérotin, un Pierre de la Croix

1. Ces trois exemples sont empruntés au manuscrit de Montpellier, édition Rokseth, tome II. Le premier : page 25, mesure 52; le deuxième : p. 19, mes. 128 sq.; le troisième : p. 219, mes. 5.

les prémisses, ils tendent à les juger par rapport au passé. Si l'on consulte un professeur d'harmonie de notre temps, il répond par référence à des notions insoupçonnées des vieux maîtres dont nous nous occupons. Cette période ressemble à celle où nous vivons; parce qu'enfin tous ces mots dont on nous assiège : bitonalité, polytonalité, atonalité, dodécaphonie, musique concrète (est-ce tout ?), savons-nous bien où ils tendent ? Voyons-nous où aboutiront ces efforts que fait la musique pour élargir ou briser les cadres où elle a vécu depuis deux cent cinquante ans ? Charles Koechlin, dans son *Traité de l'harmonie* (t. II, p. 95), parlant de nouvelles formations d'accords, n'hésite pas à écrire : « donner à l'élève des basses et des chants comportant l'usage de tels accords, il n'y faut pas songer... Pour le moment, ce domaine est encore trop mal connu. » Ce domaine, c'est le nôtre; cette harmonie, c'est celle que nous entendons tous les jours, celle qu'écrivent les musiciens de notre âge. Quand nos Maîtres seront devenus ce que sont pour nous Monteverde ou J.-S. Bach, quelles intentions ne leur attribuera-t-on pas, quelles visées vers l'avenir qui ne furent jamais les leurs ? Ils n'ont point de visées sur l'avenir : ils le créent.

Passant du XIIe au XIIIe siècle, du XIIIe au XIVe, on prononce le mot progrès. Que signifie le mot progrès ? Il y a des moments de découverte et des moments d'exploitation. Au XIIIe siècle, nous sommes précisément dans une période de découverte. Les musiciens du temps de Philippe-Auguste, de saint Louis, de Philippe le Bel négocient avec le passé les ressources qui, trois ou quatre siècles plus tard, donneront cet art que nous appelons classique. Ils le font d'intuition, mêlant leurs tâtonnements et inventions à ce qu'ils tiennent de leurs prédécesseurs. Pérotin, Pierre de la Croix, ce sont les Schöenberg, les Messiaen du temps. Et si, comme ceux-ci, ils s'étaient expliqués, si nous possédions leurs explications, peut-être serions-nous étonnés. Prenons-les comme ils sont. Et essayons de distinguer où en est avec eux ce cheminement qui aboutira à J.-S. Bach, puis à Haydn et Mozart.

Entremêlement du ton et du mode, modulation aux tons voisins, jeux de chromatisme par fausses relations, tel est le matériel « pictural » dont dispose le compositeur d'organa ou de motets et dont il use généreusement. Est-ce à dire qu'il est conscient des conséquences structurales de ces procédés ? Poser la question, ce n'est pas la résoudre...

Cependant, comment ne pas distinguer chez Pérotin des intentions bien arrêtées quand on examine une pièce comme
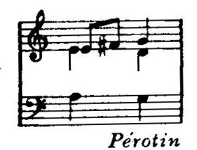
l'alleluia *Posui*[1]. La double appogiature qui ouvre cette composition[2] est en somme une double sensible[3]. Elle affirme tout de suite, à la manière de l'époque, la volonté de tonaliser. D'autant plus que le do ♯ subsiste pendant sept temps. Ce qui retient notre attention au cours de l'œuvre, ce n'est pas la vieille teneur modale, ce sont les intrigues que mènent autour d'elle les autres voix en faveur de la tonalité future. Pour en rendre compte intelligiblement, est-il meilleure manière que de parler notre langage harmonique[4]? Sur une teneur en mode de sol (gamme de sol avec fa ♮) un double et un triple qui chantent le plus souvent en ton de sol (gamme de sol avec fa ♯), passent en ut majeur, puis en fa où ils s'installent longuement avant, par le ministère d'une rapide évocation d'ut, de rentrer en sol. Une analyse détaillée des méandres modulants de cette pièce[5] attesterait, chez nos vieux auteurs, une clairvoyance, ou, si l'on préfère, une intuition « harmonique » étonnante. Le rapide coup d'œil que nous venons d'y jeter ne suffit-il pas à rendre sensible la distribution des « tons » à l'égard d'une « tonique » conçue comme une sorte de moyeu ? Autour de ce moyeu, tournent les deux quintes les plus voisines : la supérieure et l'inférieure; et, fait bien remarquable, celle-ci occupe une place analogue à celle que lui réserveront les maîtres classiques, représentant en ce lieu la sous-dominante plus de cinq siècles avant que Rameau ne lui ait donné son nom. La « méthode » harmonique paraît bien faire ici ses premiers pas. Elle a d'ailleurs, dans ce poème musical, la fraîche saveur d'une création toute spontanée. Mais, encore une fois, le musicien est-il un volontaire qui, déjà, perçoit les suites logiques de ses gestes ?

1. Publié par Y. ROKSETH, dans *Polyphonies du XIIIe siècle,* t. II, pp. 31 sq.
2. Si l'on suit le manuscrit de Montpellier que reproduit Y. Rokseth.
3. Cf. plus loin, p. 25.
4. Les savants ne manqueront pas de me le reprocher comme ils le reprochèrent à mon bon maître Ch. Koechlin. Ils auront raison. A leur point de vue. Je garde le mien : celui d'un chef de chœur qui parle pour un chef de chœur. — Curieuse histoire, lui dit-il, que celle de la musique à la poursuite de son destin mélodique. D'abord des modes multiples, chacun commandé par sa gamme. Au moment où apparaissent les signes précurseurs du règne d'Ut majeur, à ce moment même, au sein de ce prétendant à l'autocratie, se fait jour une ambition de multiplicité. C'est par le ministère de ces satellites que sont d'abord les tons voisins, ensuite tous les tons du cycle des quintes, qu'Ut exprime l'amplitude de ses pouvoirs. La tonalité, c'est la multiplicité dans l'unité. Pourquoi, dès que les premières prétentions du phénomène évolutif apparaissent, ne donnerions-nous pas aux faits le nom qu'ils ont pris quand les virtualités qu'ils impliquaient ont été réalisées ?
5. Et de bien d'autres.

Est-il un coloriste qui, conduit par un tact assuré, distribue ses tons autour d'un ton central, n'écoutant que les suggestions de son bon plaisir ?
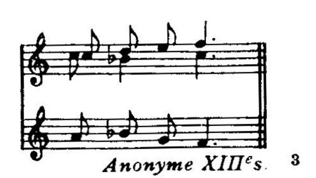
A l'actif du logicien sembleraient s'inscrire ces jeux contrapuntiques d'appel et de réponse qui s'expriment par des croisements de cadences suspensives et conclusives (*H. A. M.*, nº 32 a, b); mais comment nier que le coloriste y trouve aussi son compte ? Deux phrases ponctuées par des repos qui impliquent successivement tension et détente n'atteignent pas l'auditeur sans évoquer à son esprit, *analogiquement,* les idées d'ombre et de lumière[1]...

Et comment ne pas reconnaître que le peintre et le logicien ne font qu'un lorsque se présente tout crûment ce que, plus tard, on appellera cadence parfaite[2] ?


Pérotin


Pierre de la Croix

A plus forte raison si, avant la dominante, intervient la sous-dominante :
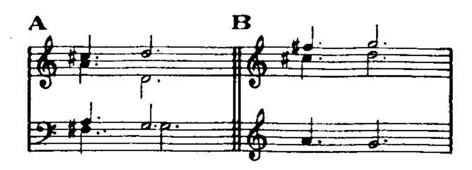

Anonyme XIIIe s. [3]

On sait que, chez les anciens, chaque mode mélodique avait son éthos. Son éthos, c'est sa couleur. Or, voici que, par le ministère de l'écriture polymélodique, se dégage, ou, si l'on veut, s'affirme, une couleur nouvelle : la couleur *ut majeur.* C'est, dans l'ordre de la musique, un événement aussi considérable, que, dans l'ordre de la civilisation, l'avènement de la vapeur. Quand, plus tard, *ut* majeur aura imposé ses exigences, toute la vie musicale lui sera subordonnée. En attendant que...

Mais de toutes, la plus caractéristique des cadences du temps,

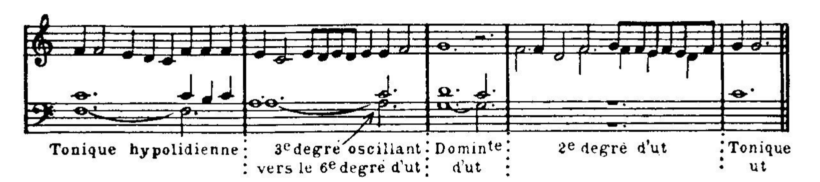
1. Comme font les rimes entrecroisées.
2. Nous pensons que le peintre est d'abord séduit et que le logicien ensuite déduit.
3. Y. Rokseth, *op. cit.*, t. II, nº 59.

et la plus commune, est celle que l'on appelle cadence à double-sensible parce qu'elle fait entendre simultanément la sensible de la tonique et celle de la dominante. Du XIIIe siècle à la fin du XVe, cette cadence bitonale ou plutôt hypertonale, comme on l'expliquera plus loin, sera pratiquée, apportant à l'harmonie un admirable rehaut de couleur. Elle se présente sous des formes multiples dont voici les prototypes. L'exemple A est le plus ancien. B, longtemps, restera d'usage absolument courant :
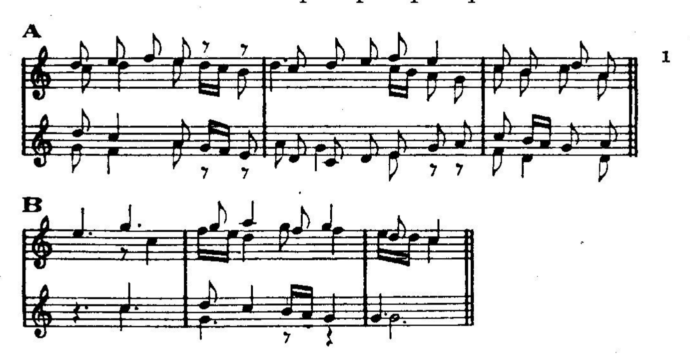


Nous reviendrons sur cette cadence quand nous nous occuperons de Machaut qui en est friand. Mais nous devons dès maintenant l'affirmer : qui, ayant la bonne fortune de disposer d'un chœur et le goût tourné vers ces vieilles œuvres, a entendu de tels enchaînements sonner sous les voûtes d'une cathédrale ne peut plus s'en détacher : ils semblent l'émanation même de l'architecture...

Empruntons maintenant à Pierre de la Croix un exemple que donne Ch. Koechlin dans son *Traité de l'harmonie* (vol. II, p. 111).



L'analyse que nous produisons est celle de Koechlin : elle rend sensibles le point où en est parvenue au XIIIe siècle l'orientation tonale de l'harmonie et la subtilité de ses colorations. Peut-être n'est-il pas inutile d'attirer en passant l'attention du lecteur sur l'avant-dernière mesure. Les enchaînements de seconde qu'elle présente, fréquents à l'époque, peuvent étonner une oreille de formation classique. Aux voix graves, ils risqueraient d'être un peu lourds; mais aux voix supérieures et commandés par deux lignes élégantes, ils sont pleins de charme. Bach saura encore cela. Et la pureté scolaire qui les proscrira est une fausse pureté, une pureté conventionnelle, intellectuelle. Pérotin et de la Croix pensent la matière.

Au compte du coloriste, ne doit-on pas enfin placer ces rencontres de notes que les jeux infiniment libres du contrepoint favorisent ? On peut dire qu'ils ne connaissent pas de limite. Citons seulement deux exemples pris presque au hasard :



L'exécution du premier — A — risque de laisser le lecteur perplexe. Qu'il écoute aux voix : son oreille, entraînée aux crudités et aux épices, n'aura pas de peine à découvrir ici la musique. Le second — B —, entre deux allusions[2] à l'accord parfait majeur d'ut, nous offre une septième de dominante[3] qui dure toute une mesure; il évoque même, en passant, la neuvième.

Tout cela dit, il est aisément concevable que l'on ait pu qualifier ces « hardis explorateurs » d' « empiriques de génie ».

Certes, si l'on compare aux nôtres les ressources colorantes qu'ils inventent, la palette de ces maîtres paraît pauvre. Mais ne faut-il pas, pour en juger, se reporter aux mœurs du temps ? Sept ou huit couleurs suffisent alors au peintre pour faire du monument une vision colorée, pourquoi les moyens contrapuntiques et « harmoniques » dont dispose le musicien ne lui suffiraient-ils pas pour s'y associer ?

Oserait-on dire qu'en modulant, Pérotin et ses camarades aient en vue, explicitement, les ressources colorantes de l'harmonie ? Non[4]. Mais il est un fait : de toute part la couleur les assiège. Sans pouvoir définir la relation qui joue entre un éclair-

1. Ces deux exemples sont pris dans Rokseth, *op. cit.*, t. II., A, nº 32, mes. 12 sq.; B, nº 2, mes. 43 sq.

2. On dit : allusion. On ne dit pas plus.

3. Le même accord apparaît cinq fois dans la même pièce (mes. 15, 26, 28, 36, 44). Évidemment, il est toujours le résultat de rencontres contrapuntiques.
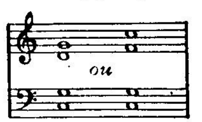
4. Non, pour le moment. Peut-être, dans quelques années, devra-t-on répondre : oui.

cissement harmonique et l'évocation du ton situé à la quinte supérieure, comment ne la ressentiraient-ils pas ? Il y a plus : au moment où le peintre cherche à se libérer de l'expression à deux dimensions entrent dans la musique des pratiques qui y introduisent la notion de perspective. On avait jusqu'alors cerné l'objet de pensée par la ligne, on va, maintenant, l'insérer dans une prison d'accords, plus exactement d'intervalles. Or, la superposition simultanée des sons n'évoque-t-elle pas tout de suite à l'esprit l'idée de profondeur ? Et, avec ces accords enchaînés, surtout s'ils passent d'un ton à un autre, comment se soustraire à des alternatives d'ombre et de lumière ?

On ne prétend donc pas qu'en voyant un amalgame de vert et d'or, le musicien conçoive la sensible comme une équivalence ou une « correspondance », on dit qu'il y a dans l'atmosphère, à ce moment-là, et même depuis assez longtemps déjà, une sorte d'appel à quoi l'un répond par des couleurs et des formes, l'autre par des sons. Au besoin de taches sur le mur, correspond le besoin de ces taches harmoniques : les modulations et le reste... Il y a quelque chose qui circule à travers l'air ou bien au cœur des êtres et qui demande à être dit avec la voix puisqu'on sait le dire avec le pinceau. Sinon influence d'un art sur l'autre, du moins climat favorable à un ensemble de recherches qui, en des domaines différents, s'expriment par les moyens propres à chaque art. Ainsi Hugo et Delacroix, Monet et Debussy, Ramuz et Cézanne... C'est pourquoi tout cela naît ensemble, noué, participant à une même et secrète aspiration. — Au moment où la cathédrale romane et gothique offre au musicien qui doit meubler l'office un instrument propre à faire sonner l'accord, le peintre, il faut le redire pour attirer l'attention sur ce fait important, enlumine la paroi, le verrier présente au regard des vitraux où chante la lumière, le costumier des chapes, des chasubles multicolores, le joaillier des vases où l'or ruisselle de pierreries. Et lui, sur la paroi du *cantus,* mène son jeu de consonances et de dissonances mêlées, fait fuser ses gerbes mélodiques, chatoyer les tons voisins. Une telle musique, aux oreilles du temps, devait être saisissante. Et nous, à mesure que nous nous débarrassons de certaines conventions dont nous ont gratifiés les codes en usage depuis deux cent cinquante à trois cents ans, nous nous reprenons à savourer ces pages écrites il y a sept siècles, quand les chalands débarquaient sur les quais encore non pavés de la Seine les pierres qui allaient devenir le portail et la voûte de Notre-Dame de Paris. Et nous découvrons d'elles à nous une étroite parenté. — Sans doute, la consonance reste alors le point d'appui de tous les mouvements. Elle s'impose en

principe au début et à la fin de chaque perfection[1]. Mais entre les consonances, on vient de le voir, toutes les dissonances imaginables sont possibles. Si le musicien écrit à trois voix, il ne tient à la consonance que pour deux : il suffit que la troisième soit en consonance avec l'une des deux autres. A quatre voix, l'ensemble est conçu comme une superposition de deux chœurs qui ne sont absolument tenus de consonner qu'au début et à la fin. Entre temps, chacun d'eux aménage son jeu de consonances et de dissonances par rapport à soi-même. D'où il ne faudrait pas conclure que le musicien n'entend pas les quatre sons. Entendre, pour lui, dans ce cas, ce n'est pas, comme pour nous, réaliser une synthèse verticale, ramener l'agrégat à une entité définie et qualifiée. Entendre, c'est avant tout percevoir les *dessins* comme simultanés sans être encore habilité à cette opération intellectuelle que l'on appelle analyse et par laquelle l'esprit rend compte exactement de toutes les relations de parenté qu'entretiennent entre elles les notes superposées. Cependant, dès que se sont chantés simultanément deux sons (do sol par exemple), dès que consonance et dissonance sont distinguées, la perception verticale est entrée dans l'oreille. On ne sait alors qualifier que des intervalles de deux sons, ce que nous appellerions des accords de deux sons[2]. Le pouvoir de *rendre compte* des phénomènes verticaux par des mots appropriés

ne va pas au-delà. Lorsque le musicien écrit



il se réfère, pour expliquer, au double jeu de consonances que ces assemblages superposent. Il analyse l'un, puis l'autre. Mais son oreille ? Son oreille reçoit ensemble les deux consonances superposées. Pendant que l'esprit va de l'une à l'autre pour se livrer à ses petites opérations personnelles, l'oreille avale la boulette et la déguste telle qu'elle est.
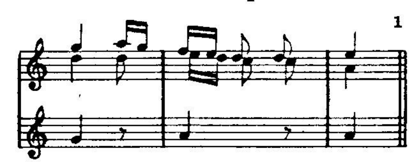
Comment se soustraire à cette conception quand on voit Pérotin ouvrir une pièce à trois voix par cette double appogiature que nous avons citée[3] ? L'appogiature est un phénomène mélodique, donc horizontal; mais elle est inséparable de la note inférieure sur laquelle s'exprime son appui; du fait même, c'est aussi un phénomène harmonique, donc vertical. Le musicien
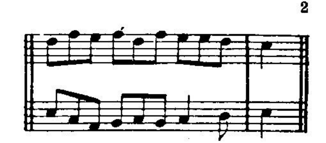
1. Perfection = groupe ternaire.

2. Au milieu du XVI[e] siècle, Menehou (cf. p. 60) appelle encore l'unisson et la quinte accords parfaits, la tierce et la sixte accords imparfaits.
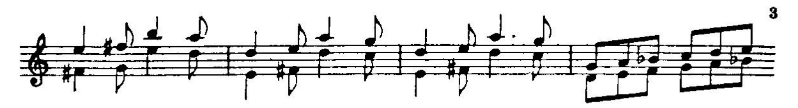
3. Cf. ci-dessus, p. 23.

qui écrit l'appogiature simple ou double se montre sensible au rapport qu'elle entretient avec la note de basse. Ce rapport, il le veut, il en saisit le charme. La dissonance, provoquée, témoigne du goût qu'il a pour elle. Comme elle est un fait d'ordre vertical, force est bien de supposer qu'un minimum de perception verticale des trois voix existe vers 1200. Ceci posé, comment n'être pas tenté de s'y référer pour interpréter ces grappes de dissonances si fréquentes dans l'écriture à trois et quatre voix ? Comment ne pas penser que le musicien les recherche pour elles-mêmes, qu'il y prend du plaisir ? Il semble que, s'il n'analyse pas encore, du moins comme nous, il savoure la friction et se délecte de piment : de piment et de pigment, car, nous venons de l'observer, ces frottements incessants colorent la composition, la font rutiler. L'esprit qui anime une telle écriture est donc bien proche du nôtre. Quand nous lisons :





comment ne penserions-nous pas qu'à enchaîner consonance creuse et dissonance crue, le déchanteur semble bien éprouver un plaisir analogue à celui de Satie écrivant dans *Socrate* :



Cette parenté des deux âges, le moyen âge et le nôtre, ce nouveau moyen âge[4], rien ne l'accuse mieux que ce goût commun

1. Rokseth, *op. cit.*, t. II, nº 88, mes. 27 sq. — On ne manquera pas de penser à *Pétrouchka,* fin du premier tableau. Bien entendu, la rencontre est fortuite. Mais voir ce que dit A. Schaeffner, dans son *Stravinsky,* p. 29, sur la quarte et la quinte dans *Pétrouchka.*
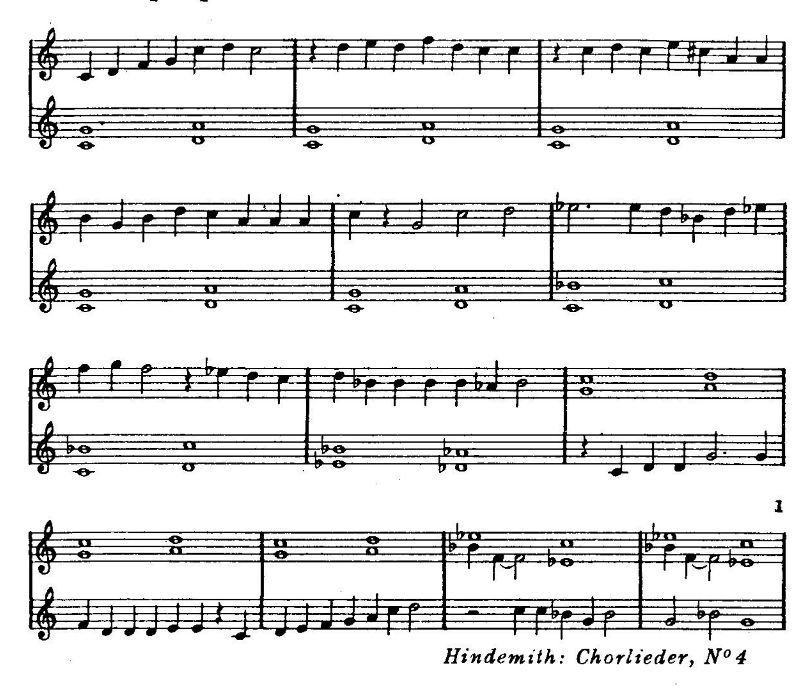
2. Pérotin : Alleluia *Posui,* mes. 67.

3. Éditeur : Les Éditions de la Sirène.

4. Parenté singulière : le second n'est-il pas occupé à défaire (et refaire) ce que le premier s'était employé à faire ? Du IXe au XVIIe siècle, des nœuds, des concepts se constituent et s'explicitent; des « lois éternelles » paraissent trouver formulation. Tout cet effort s'épanouit au cours des deux siècles suivants. A peine ouvert, le XXe siècle, en quelques années, voit s'accomplir l'apothéose et s'inaugurer des refus...

La tierce qui eut tant de peine à se faire enrôler, deviendra une espèce de reine. La superposition successive des tierces commande le mouvement évolutif de l'harmonie. Sont-elles deux ? Nous avons l'accord parfait et nous sommes

pour la recherche colorante poursuivie par des moyens souvent différents, parfois analogues. Maintes œuvres, prises autour de nous, le confirmeraient. Citons du moins, particulièrement significatives, quelques mesures d'Hindemith :



Hindemith: Chorlieder, N° 4 [1]

LE RYTHME

Les premières polyphonies écrites se présentent note contre note. Dès le début du XIIe siècle, à l'école Saint-Martial de Limoges et à l'école de Compostelle, apparaît l'organum à voca-

au XVIe siècle. Sont-elles trois ? Nous avons l'accord de septième de dominante et nous voici au XVIIe. Quatre ? le XIXe siècle bat son plein et l'accord de neuvième, révélant ses magies, provoque l'appétit des ingénieurs du son. Viendront vite les grappes de cinq, six; accords de onzième, de treizième. A la même heure, la quarte d'Hucbald rentre en lice. Elle égrenne de nouveaux chapelets, souvent supplantée par la quinte. Les consonances creuses s'enchaînent à la salle Pleyel comme elles firent autrefois sous les voûtes insignes. Quelqu'un, vers 1902, a ouvert le sarcophage et la graine ensevelie a été trouvée vivante; elle s'est rapidement développée et un parfum que l'on croyait pour toujours évanoui s'est élevé dans l'atmosphère.
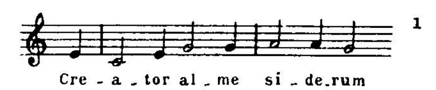
Rencontre de deux époques, si suggestive, et sur laquelle on aimerait tant insister...

1. Avec autorisation des Éditeurs B. Schott's Sœhne, Mainz.

lises : sur les longues tenues de la voix principale se déroulent des mélismes parfois fort développés (*H. A. M.*, 27 a, b, 28 b) et inégalement distribués. La nécessité de rendre claire la relation des voix entre elles ne tarde pas à se faire sentir. Le musicien adopte donc un jeu de durées fixes. Il répartit les notes de la mélodie en longues et brèves. Tel est le principe de la notation dite proportionnelle. Le rapport de la longue et de la brève sera du simple au double. A la base, une durée ternaire : 𝅗𝅥., d'où se déduisent des subdivisions simples :

etc.

Le règne de trois a de longs antécédents qu'il convient d'indiquer sommairement. A côté des chants prosaïques, l'Église a toujours fait place à des chants versifiés dont la mélodie requiert un balancement de caractère nettement orchestique. Dès le IVe siècle, saint Ambroise, pour faire chanter son peuple de Milan, écrit à son intention des hymnes d'un rythme simple, le dimètre ïambique. Ainsi :



Saint Augustin (*Confessions,* L. XI) décrit ce ternaire métrique où règne le jeu proportionnel. Les hymnes ambrosiennes connaissent le succès, se répandent rapidement dans le monde gallican : Italie, Gaule, Espagne... Le peuple à qui s'offre ainsi un art choral auquel président les mouvements les plus simples de la métrique antique, l'adopte et va encore le simplifier en lui imprimant sa marque. Cet art de lettrés, la métrique, il en ignore tout : elle cédera le pas à une rythmique fondée sur l'accent et le nombre des syllabes. Par le ministère des chantres gaulois, la poésie chrétienne rejoint le rythme des vieilles chansons latines en vers toniques : 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ devient 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩. A Milan, écrit Dom Jeannin, il n'y a pas encore bien longtemps, les ambrosiens étaient chantés en ternaire rigoureux avec un accent intensif à chaque posé du rythme. Et Emmanuel n'hésite pas à affirmer que les plus anciennes hymnes liturgiques comportent l'emploi de ces rythmes pseudo-trochaïques, pseudo-ïambiques dans lesquels la quantité [métrique] des syllabes ne compte pour rien et dont les accents toniques, explosifs, constituent l'ossature

1. Évidemment, la mélodie n'est pas celle du temps.

essentielle. Telle est l'autorité de ces rythmes que le dactyle et l'anapeste en sont victimes, enrégimentés eux-mêmes sous le régime ternaire : le dactyle ♩ ♫ devenant $\frac{3}{4}$ ♩. ♪ ♩, l'anapeste ♫ ♩ devenant ♪ ♩ ♩. — On doit donc admettre que, pendant tout le moyen âge, à côté du chant prosaïque, vit à l'église et hors de l'église un art populaire où règne la ternarité. C'est sous ce signe qu'Adam de Saint-Victor écrira ses célèbres proses, saint Thomas d'Aquin son *Lauda Sion,* Thomas de Celano son *Dies irae,* Étienne Langton le *Veni sancte Spiritus*... Accueilli par le peuple qui y trouvait l'expression de son génie propre, cet art de caractère naturel, où n'intervient aucune convention intellectuelle, fut transmis par les histrions à ceux que plus tard on appela jongleurs et ménestrels. Ces ambulants au service des troubadours et des trouvères, qui collaborent avec eux, sont les contemporains de Pérotin. Or, l'art monodique des troubadours reste rythmiquement soumis lui aussi à une alternance de longues et de brèves commandée par l'accent, la longue appelant régulièrement l'intensité.

Tout cela rapidement indiqué, il semble normal que les premiers déchanteurs aient adopté, pour leur écriture proportionnelle, le principe de la ternarité. L'idée de proportion incluait à leur époque celle de ternaire. — Si l'on ajoute que *trois,* symbole de la Trinité est, pendant tout le moyen âge, révéré comme le nombre de la perfection, on ne s'étonne plus que, lorsque *deux* taillera des croupières à *trois,* les théoriciens de l'*ars nova* (XIVe siècle), voulant distinguer le ternaire du binaire, appellent le premier perfection et le second imperfection.

Peut-être même n'était-il pas nécessaire de recourir à cette espèce d'enquête. La formule d'Aristote que produit Emmanuel : « de tous les mètres, l'ïambe est celui qui, dans le discours journalier, frappe le plus souvent notre oreille », ne suffit-elle pas à expliquer que le désir de donner à leur chant des proportions exactement figurées ait porté les déchanteurs à adopter la ternarité ?

Pour en finir avec cette question et n'y point revenir, disons tout de suite que la fortune de *deux* ira croissant. Exceptionnel au XIIIe siècle, n'intervenant guère que dans les subdivisions, il acquiert droit de cité au XIVe. Le binaire étant alors admis, on aura : 𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ou bien 𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 Le XVe et le XVIe siècles accorderont la préférence à *deux,* sans toutefois proscrire *trois.*

De cette priorité du ternaire au XIIIe siècle, il ne convient pas de conclure à une fatale sécheresse rythmique. D'abord chaque

voix aménage à son gré ses propres durées. Chez *trois,* elle est libre. A la basse, une teneur, le plus souvent isorythmique, c'est-à-dire assujettie à la réitération symétrique de groupes rythmiquement analogues (*H. A. M.*, de 28 à 44). Au-dessus de cette teneur, la ou les voix supérieures balancent des trochées ou des ïambes. Dans une même voix, ïambes et trochées peuvent alterner. Suivant les cas, ils sont purs ou monnayés. Le monnayage admet la subdivision de la brève en deux, trois unités. Dans la dernière partie du siècle, on verra, au triple, paraître la subdivision en quatre, cinq, six, sept unités[1]. Si les silences s'en mêlent, surtout s'ils alternent, la diversité s'accroît (*H. A. M.*, n° 28 f, mesures 27 sq., et surtout 28 i, dernière ligne). Accroissement qui, dès le XIIIe siècle, ira jusqu'à ce jeu de contretemps, le *hoquet,* où notes et silences, s'opposant en valeurs brèves, introduisent dans la marche mélodique des voix superposées un échange systématique d'appels et de réponses (*H. A. M.*, 32 c et 35). Les maîtres du XIIIe siècle n'usent qu'avec discrétion de ce procédé. Leurs successeurs ne craindront pas d'en abuser.

Pour traduire ces conceptions nouvelles, il fallait des signes. Tout naturellement on eut recours à ceux qui étaient en usage. La notation du chant grégorien, évoluée, en est arrivée, au temps de saint Louis, à cet aspect que nous lui trouvons dans nos livres de chœur. On va l'utiliser telle quelle en attribuant à chaque figure de note une durée fixe, proportionnelle. La *virga* sera le signe de la longue, le *punctum* celui de la brève, et s'il est losangé, celui de la semi-brève. Les diverses barres de silence se verront en même temps attribuer une signification fixe. Pérotin lui-même inaugure ce mouvement. Les théoriciens compositeurs Jean de Garlande, Pierre de la Croix le poursuivent. A la fin du XIIIe siècle, Francon met le point terminal à cette période évolutive qu'on appelle l'*ars antiqua.* Avec Philippe de Vitry s'ouvrira l'*ars nova.*

LA COLLABORATION AVEC L'ARCHITECTURE

Certes, on doit se défier des assimilations faciles et factices. Ainsi, pour établir une relation entre l'art grégorien et les architectures romanes ou gothiques, comme on l'a fait souvent, il faut oublier qu'au moment où pousse la cathédrale gothique, le chant grégorien a, depuis longtemps, achevé sa croissance et donne des signes bien marqués de décadence. Mais certains rapprochements s'imposent. Il est fructueux de les produire.

1. Cf. *H. A. M.*, n° 34.

3

De ce que fut la polyphonie antérieure aux textes écrits, nous ne savons rien. Quant à la diaphonie primitive, suite de quartes ou de quintes, elle reste si rudimentaire que l'on ne peut guère parler de son esthétique. Le déchant du XIe siècle, note contre note, garde une telle sécheresse qu'il est difficile d'y voir plus qu'un document. Cependant, la préoccupation qui s'y fait jour d'inventer une voix mélodiquement libre par rapport au chant donné retient l'attention. Dès que la voix imaginée sera rythmiquement indépendante, nous sentirons l'intérêt nous gagner. Cette libération s'opère au XIIe siècle. De ce moment, datent les premières compositions qui méritent à nos yeux le nom d'œuvres d'art. De 1125 à 1175, la polymélodie prend figure. C'est l'heure où resplendit le roman, où naît le gothique. Le fait doit être souligné, son importance précisée. Aux plafonds plats en charpente, le roman vient substituer la voûte en pierre dite en berceau, le gothique la voûte en croisée d'ogive. Les progrès de la technique permettent d'envisager des proportions beaucoup plus considérables. L'une des plus vastes parmi les églises préromanes mesure 53 mètres de long, 20 de large et 15 de haut. Amiens, construit pendant le premier tiers du XIIIe siècle, atteindra 145 mètres de long, 43 mètres de haut, 70 mètres de large au transept et couvrira une superficie de 7.500 mètres carrés.

L'église, par le ministère de la voûte, devient une boîte sonore. Ses proportions imposent un nouvel objectif : avec des voix, il s'agit de la remplir. Comment le musicien serait-il insensible à la forme, à la dimension, à l'acoustique ? Comment n'entendrait-il pas que l'accord de deux sons, ou de trois, donne à l'édifice une réponse plus adéquate ? Immense, très sonore, parfois plein d'échos, le monument provoque le chant à la lenteur; la note ajoutée pour former l'organum fournit des espèces de « mutations » qui, amplifiant l'intensité et la portée du son, l'accordent au vaisseau. Comme l'église romane ou gothique « est adaptée au sol sur lequel elle s'élève, au climat, à la nature qui l'entoure, aux mœurs, aux besoins des hommes pour lesquels elle est faite », ainsi la musique s'adapte au bâtiment. Elle prétend le faire sonner. Simultanément à cette provocation, un appétit : celui de renouveler. Au moment où les statuaires renoncent à l'acanthe et au laurier antique pour les remplacer par la faune et la flore de leur pays et de leur temps, les musiciens, abandonnant l'imitation stérile du passé, aspirent à créer un art qui soit bien le leur. C'est alors que l'on voit Léonin et ses contemporains, au XIIe siècle, bâtir, pour la cathédrale romane de Paris que, bientôt, Maurice de Sully fera raser, ces

duos étonnants où règne une puissante teneur chantant en valeurs largement déployées une mélodie familière à tous, pendant qu'une seconde voix, bien appuyée sur ce plain-chant, déroule ses mélismes. En ce cantique de pierre qu'est devenue l'église, s'instaure une musique à ses formes accordée, bien propre à lui répondre.

A Notre-Dame de Paris, tient alors assise la plus fameuse école de déchanteurs. Et quand l'actuelle église ogivale, commencée en 1163, remplacera sa sœur romane, Pérotin[1], poursuivant l'œuvre de son prédécesseur, donnera des compositions où les voix se multiplient en se libérant.

Au moment donc où l'architecte découvre le moyen d'édifier des murs plus vastes, de les percer, sans danger pour la résistance, de baies nombreuses, d'élargir les nefs, de les couvrir de voûtes appuyées sur des croisées d'ogives, le musicien ressent d'analogues appels et y répond par les ressources évoluées de sa propre technique.

Ce n'est pas en vain, pour maître Pérotin, qu'a été érigée la « grande église de la Vierge »; ce n'est pas en vain qu'avant de les meubler de musique, il s'est tourné vers les hautes nefs, les a interrogées, s'est interrogé lui-même et senti pris du désir de donner à l'édifice de pierre son équivalent sonore. Il faut entendre — au moins par l'imagination — ses triples et ses quadruples dans le cadre pour lequel ils furent écrits si l'on veut concevoir l'intention que poursuivait leur auteur.

Il y a le monument, son ampleur, sa valeur acoustique. Et il y a la société qui le fréquente. C'est le temps où Paris devient la principale résidence royale, en attendant que Philippe-Auguste en fasse une capitale. Saint Louis, bientôt, bâtira, pour son propre usage, le somptueux palais qui est devenu notre Palais de justice, et cette merveille : la Sainte-Chapelle. Époque de faste et de magnificence où la cérémonie appelle le déploiement artistique sous toutes ses formes. Autour des grands, dans la cathédrale, un peuple tumultueux se rassemble, foule bourdonnante où se mêlent les corporations avec leurs bannières. C'est ce bon peuple de Paris à qui saint Louis rendra la justice. Si nombreux, « le jour où le rétable était ouvert » qu'il ressemble, dit un chroniqueur, « à une nuée d'abeilles autour d'une ruche ». Ce jour-là précisément, les choriaux entonneront l'organum et le conduit qui ont été pensés pour cette fête, pour cet audi-

1. Il aurait été en exercice à Notre-Dame vers 1200. Sur ce que l'on sait, ou suppose de Léonin et Pérotin, consulter Y. ROKSETH : *Polyphonies du XIIIe siècle*, t. IV, *Études et commentaires*, pp. 39 sq., et J. CHAILLEY : *Histoire musicale du moyen âge*, pp. 151 sq., 157 sq., etc., ou, du même auteur : *La musique médiévale*, p. 160.

toire, pour ce cadre, pour ce chœur, l'un des plus fameux de la chrétienté.

S'agit-il de minimiser l'aspiration au renouveau que la musique trouve alors dans le génie de ses ouvriers ? Les siècles consacreront Pérotin en l'appelant Pérotin le Grand. C'est une grande figure en effet, la première grande figure actuellement connue de l'art polymélodique. Ses compositions chorales attestent une imagination, une audace, un esprit d'invention étonnants. Mais on devait indiquer que ces dons de l'artiste ont trouvé dans l'ambiance, spécialement dans l'ambiance architecturale, une impérieuse sollicitation, une exigence, à laquelle il fallait satisfaire. Comme l'arc-boutant et la croisée d'ogive réussissent à cause des ressources techniques qu'ils offrent à l'édifice, l'organum réussit à cause de l'étoffe sonore qu'il déploie dans le même édifice. Aussi n'est-il pas étonnant qu'entre la musique et le monument soit sensible une sorte de parenté. Parenté qui se poursuivra longtemps, le gothique du XV[e] et du XVI[e] trouvant dans la polyphonie flamboyante de G. Dufay, Josquin de Prés, Cl. Janequin d'authentiques réponses.

Quand, sous la forme du motet, l'art polyphonique sort de l'église, se laïcise, il transporte à l'extérieur, avec les thèmes ecclésiastiques, fournisseurs attitrés des teneurs, les procédés d'écriture qui sont nés dans le temple, les adaptant au nouveau lieu, à la nouvelle circonstance.

On a dit de la polyphonie « gothique » qu'elle est inexpressive, voulant ainsi la ravaler, faire d'elle un art périmé. De l'architecture romane ou gothique, oserait-on dire qu'elle est inexpressive ?

Certes, le musicien « gothique » ne se perd pas en méditations sur un texte dont il prétendrait faire jaillir le contenu émotionnel. Pour lui, nulle autre préoccupation que d'écrire une musique qui, bâtie sur des timbres liturgiques, les illustrera; une musique qui convienne à l'office, au lieu, qui rehausse la cérémonie. La voix organale pare la teneur comme la chape pare l'officiant ou la tenture la paroi. Le musicien, ce n'est pas soi qu'il veut dire. Il se ressent comme moyen. Fondé de pouvoirs de cette communauté qui aspire à trouver dans les voix son propre accent, il achève musicalement la célébration. Il ne s'agit pas pour lui d'exprimer les mots, d'en extérioriser le contenu sensible, mais de les chanter, c'est-à-dire de les projeter, d'en accroître, par le moyen du chœur, la portée. — A ses yeux, le chœur est une sorte de haut-parleur chargé de rendre perceptibles, dans un édifice d'un cubage parfois énorme, les textes

du propre ou de l'ordinaire. Tout est dit sur le même ton, sans de ces recherches que l'on appelle poétiques, la poésie jaillissant de l'objet sonore lui-même par le fait de sa parfaite appropriation au lieu et à la circonstance. La voûte, les nefs, les travées sont sonorisées par le chargé d'affaires musicales de l'édifice. Comme le lissier veut une tenture harmonisée à la pierre qu'aux jours de fêtes elle viendra décorer, le musicien, lui, veut une musique qui, coïncidant avec les formes du monument, comble les oreilles. C'est en atteignant les oreilles qu'il va au-delà, car il va au-delà... La musique est, pour lui, le moyen d'accéder à une beauté où elle se rencontre avec les autres arts.

Les cordes vocales de ses chanteurs, les qualités acoustiques de la pierre, tels sont ses maîtres. Ce que le bâtiment lui demande, c'est de faire une musique à sa proportion. Ce que les chanteurs attendent de lui, ce sont des ressources pour déployer, dans le lieu où ils chantent, les moyens qu'ils ont. Sollicité par d'autres valeurs, il trouve sa propre valeur. En répondant à des appels venus de l'extérieur, sans autre ambition que d'y répondre, sans soupçonner même que l'on en puisse avoir d'autre, il se dépasse, il crée un grand présent et ouvre à l'avenir les avenues que l'on sait. Plus tard se feront jour d'autres préoccupations. Léonin, Pérotin, ne poursuivent qu'un objectif : faire ce qui convient. Ils vivent près de l'église, dans l'église, pour l'église; elle est leur lieu de travail et leur résidence. C'est elle qui crée en eux une disposition; qui leur impose un ton, le sien. Ils ne sont qui ils sont que dans la mesure où, mus par elle, ils restent son expression.

LES THÉORICIENS

C'est la musique qu'il fallait interroger. La musique faite. Les musiciens, on les a abordés comme on aborde des vivants. On s'est efforcé d'exciter à leur égard non seulement la curiosité mais le goût. Des chercheurs : Beck, Aubry, Pirro, Gastoué, Rokseth, Chailley, nous ont rendu une partie de leurs œuvres. Mais ce travail ne s'achèvera que le jour où des chefs de chœurs, penchés sur ces vieilles œuvres, à travers le papier apercevront la musique et se décideront à la placer dans la bouche de leurs chanteurs. Tant que l'on n'y verra que documents d'histoire ou vestiges d'un passé révolu, on manquera de justice à son endroit. Comme Bourges, Vézelay, le Roman de Tristan continuent de nous apporter des joies spécifiques, Léonin, Pérotin,

Adam de la Halle, Pierre de la Croix peuvent encore nous aider dans la recherche de nous-mêmes.

Mais, à côté de ces maîtres, il est une catégorie de travailleurs qui les touche de près, qui collabore avec eux, parmi lesquels certains d'entre eux prennent place et qu'il serait injuste d'oublier : ceux que l'on appelle théoriciens. — Nous avons les nôtres. Ils servent la musique en se livrant à des recherches historiques, techniques, esthétiques, scientifiques. Nous avons aussi des théoriciens-compositeurs : Gédalge, d'Indy, Emmanuel, Koechlin... Ils font le point. En écrivant pour nous, ils se destinent à rester, devant la postérité, les témoins explicites de nos curiosités et de nos tendances. Ainsi, devant nous, sont les théoriciens du moyen âge.

N'est-ce pas à Hucbald — aux traités du moins que ce nom représente — et à Guy d'Arezzo que nous devons d'avoir sous les yeux, écrits, les premiers textes de ce qui va devenir pour nous la musique ? Ne nous révèlent-ils pas quelque chose d'essentiel en nous apprenant que des notions comme celles de consonance et de dissonance sont relatives au point de pouvoir se renverser ? Quel n'est pas notre étonnement de voir, grâce à eux, s'expliquer certaines recherches, ou trouvailles, de nos contemporains ? Jean Rivier eût-il jamais réalisé cet admirable chœur sur les paroles de Péguy : *Heureux ceux qui sont morts,* si Hucbald ne lui avait enseigné les vertus de l'organum primitif ? — Saurions-nous, sans Jean Cotton, que cet accord parfait dont tout notre art classique va vivre, dès son temps, pose ses premiers jalons puisque Jean, déjà, regarde la tierce majeure presque comme une consonance ? — Sabilon, successeur de Pérotin au chœur de Notre-Dame de Paris; Jean de Garlande, professeur à l'université de Toulouse vers 1230 et théoricien de la musique mesurée; Jean Ballox, Étienne Langton, tous anglais professant chez nous, ne restent-ils pas témoins notables des relations culturelles anglo-françaises au XIIIe siècle ?

Parfois compositeurs eux-mêmes, et non des moindres en leur temps, les théoriciens se trouvent intéressés au premier chef par l'élucidation des problèmes que soulèvent la notation et l'écriture. Ils s'efforcent non seulement de mieux comprendre mais d'apporter des perfectionnements. Ainsi Pierre de la Croix et Francon. Le premier, originaire d'Amiens, successeur de Sabilon à Notre-Dame de Paris, est un esprit curieux, un inventeur de rythmes. Fidèle au passé, il garde à la teneur et au motet leur physionomie habituelle. Mais son audace est grande devant le triple auquel il ne craint pas de confier des subdivisions de l'unité de temps en quatre, cinq, six, sept notes, ce qui n'avait

jamais été osé avant lui. Cette audace se reflète dans son enseignement[1] et contribuera largement au progrès de la musique mesurée (*H. A. M.*, nos 34 et 35). — Quant à Francon, qui professe à l'université de Paris vers 1260, on le voit, dans ses traités, occupé à réaliser la synthèse et à la fois la mise au point des connaissances musicales de son temps. Compositeur, il ne se contente pas de ce qu'il fait, il offre une doctrine qui va servir de terrain de départ à ses successeurs. C'est avec l'enseignement franconien que s'achève cette période que l'on appelle l'*ars antiqua*. — Jean des Murs et Philippe de Vitry expliciteront ce que l'on appelle l'*ars nova*. Philippe de Vitry (1291-1361) est une figure de grande classe. En toutes branches du savoir humain, philosophie, histoire, mathématiques, il fait preuve d'érudition. Poète apprécié de Pétrarque, personnage politique considérable, conseiller du roi qui le charge de négociations auprès du pape, il finit évêque de Meaux. Ses compositions musicales, sauf quelques motets, ne nous sont pas parvenues. Mais nous avons ses ouvrages théoriques et ils sont d'importance : touchant tous les sujets, il rassemble et il innove. Ce n'est pas sans raison que l'un de ses traités s'intitule : *Ars nova*. Qu'il s'agisse de rythme, de notation ou d'écriture polymélodique, nous le voyons préoccupé de faire avancer toutes les ressources de l'art. Le renversement de la notion de consonance s'achève : la quarte est classée parmi les dissonances. La succession des consonances parfaites (quintes et octaves) est interdite. Elle sera d'ailleurs pratiquée encore longtemps. Les suites de dissonances restent licites. La mesure binaire est admise. Des signes sont créés pour distinguer les mesures : le cercle signifie mesure parfaite ou ternaire; le demi-cercle signifie mesure imparfaite ou binaire. Des notes de couleurs différentes répondent aux divisions du rythme : noires pour les ternaires, rouges pour les binaires. La tierce reste une consonance imparfaite. L'accord de trois sons (il exige que la tierce ait pris rang parmi les consonances parfaites) n'existe pas encore en soi : il ne peut être que le fruit de rencontres occasionnelles, fréquentes d'ailleurs; il ne peut figurer aux cadences : tout repos postule la consonance parfaite. Enfin, l'altération chromatique aura place non plus seulement aux cadences mais entre tous les degrés de la gamme. D'où ce que l'on appelle *musica falsa*. Ph. de Vitry n'hésite pas à déclarer qu'il est impossible d'écrire un motet ou un rondeau sans recours à la *musica falsa,* au moins aux cadences; ce qui postule l'application géné-

1. « Sa doctrine sur la musique mesurée, recueillie avec les ouvrages théoriques de Robert de Handlo et de Jean de Hanboys, concorde avec les règles qu'il appliquait dans ses œuvres. » Y. Rokseth, *op. cit.*, t. IV, p. 79.

ralisée de la sensible et l'entrée, implicite, sur la scène musicale, d'ut majeur et de son satellite. C'est de ces données que vit la polyphonie du XIVe siècle.

APPENDICE

LES ORIGINES DE LA POLYPHONIE

Pourquoi penserait-on que la polyphonie a attendu pour naître le moment où apparaît un certain formalisme, où un système régulateur impose ses données ? N'est-il pas normal de supposer, antérieurs à tout système, les tâtonnements et les jeux de l'empirisme ?

J'en étais à me poser ces questions quand un article de M. André Schaeffner me tomba sous les yeux. On y lisait : « le chant grégorien avait à compter avec une musique environnante, profane ou même païenne, et c'est par des procédés et des moyens dont celle-ci usa *d'abord,* et non par un développement interne, qu'il contribua à l'institution des formes polyphoniques ou instrumentales d'où notre musique savante est issue ». Intrigué par le mot : *d'abord,* j'interrogeai M. Schaeffner. Voici sa réponse :

« Je n'ai pas pensé un seul instant à une référence, comme vous dites vous-même, à la polyphonie hellénique. J'ai pensé à toutes les possibilités de polyphonie que l'on trouve dans bien des musiques populaires (d'Europe et d'ailleurs) et dont je ne vois pas pourquoi les musiques populaires auraient été plus dépourvues au moyen âge qu'aujourd'hui. Aucun texte ne le prouve évidemment, sauf celui que vous savez sur l'existence des chants en tierces chez les Britanniques, texte d'ailleurs tardif. Mais, d'année en année, nous accumulons les preuves d'existence de la polyphonie primitive à travers le monde. Ceci a fait l'objet d'une communication de moi, en juillet dernier, à la Société de Musicologie, et fera l'objet d'un chapitre important de mon livre. Pourquoi l'absence de textes à cet égard obligerait-elle à décider que la musique populaire au moyen âge était incapable de ce que nous trouvons aussi bien chez les Indiens de l'Amazone que chez les Pygmées d'Afrique Équatoriale ou chez les femmes Harratines du Sahara ? Et qu'au surplus nous trouvons chez des paysans de la Sardaigne, du Caucase, etc. Mais pour ceux-ci, l'on voudra toujours voir une influence de la musique liturgique ou artistique, et non une création pure-

ment populaire; en sorte que je préfère me servir d'exemples extra-européens et particulièrement alléguer ceux que j'ai *moi-même* entendus lors de mes différentes missions, chez des gens dont je sais pertinemment qu'ils n'ont jamais eu de contact avec les Européens et avec la musique européenne. L'ethnologie musicale est à même de prouver que la polyphonie est un fait beaucoup plus général que ne le pensent les historiens quand ils la font dériver d'une source unique, que celle-ci se situe en Grèce antique ou en France du moyen âge. Ou bien il y a eu plusieurs foyers d'origine et, à partir de ceux-ci, diverses lignes de filiation; ou bien une identité de processus, donc de purs phénomènes de convergence. Ou diffusion ou convergence; et sans doute les deux à la fois. Pour ce qui est de l'origine elle-même de la polyphonie, je crois qu'il s'agit d'un problème échappant à l'historien; il est uniquement du ressort de la psychologie de la musique. Jamais Gérold ne s'est montré aussi prudent qu'en écrivant : « le chant polyphonique a été *introduit* dans le culte au cours du IXe siècle ». C'est à partir de ce moment (l'entrée dans la liturgie chrétienne) que l'historien s'appuyant sur des textes, peut parler. Avant, non : il s'agit alors d'un certain ordre de phénomènes assez obscurs, ou du moins qui ne laissent pas de traces, mais que le comparatiste connaît pour les avoir retrouvés ailleurs et particulièrement dans la musique des primitifs actuels. J'ai notamment observé des passages presque insensibles de la monodie ou homophonie à une réelle polyphonie par simple *variation* rythmique : même groupe d'instruments à vent, mêmes notes; la disposition de celles-ci variant avec le rythme entraînait des simultanéités.

« En conclusion, il me paraît impossible que la monodie grégorienne se soit élevée d'elle-même à l'organum, si celui-ci n'existait pas déjà dans la musique populaire environnante. Il y aurait eu là un phénomène de contamination, et non de développement : l'organum est un procédé populaire (ou primitif) suffisamment répandu en dehors du monde chrétien. Ce qui est populaire ailleurs ne peut-il l'avoir été aussi chez nous ? Entre la souplesse linéaire du chant grégorien et la rudesse ou gaucherie de l'organum un contraste m'a toujours apparu. Le contraste entre un art savant et un art populaire. C'est évidemment renverser l'ordre où l'on place généralement les choses. Encore une fois, je ne vois pas ce qui, dans la monodie grégorienne, pouvait la conduire vers l'organum; cet art monodique, tout aussi savant que celui de l'Inde ou de l'Arabie, se suffisait parfaitement à lui-même; d'autre part, je ne vois que trop de formes d'organum ou de formes similaires répandues dans des musiques

populaires de plusieurs continents. Tout ceci me semble mériter réflexion. »

D'autre part, M. Constantin Braïloiu, au cours de ses émissions *Musiques du Monde,* présentait, cet hiver, à la Radio, la Collection Universelle des enregistrements de l'U.N.E.S.C.O. Au cours de cette présentation, il défendit, l'appuyant solidement d'exemples appropriés, une thèse analogue à celle de M. Schaeffner : la polyphonie, phénomène sans âge, spontanément pratiqué, sous des formes multiples et diverses, par tous les musiciens de tradition populaire.

Pour parler sans nuances, la naissance de la polyphonie se confondrait avec la naissance de la musique...

Si l'on admet ces thèses (et comment ne pas les admettre quand elles ont le bon sens pour elles et se présentent appuyées sur des exemples enregistrés ?), on se sent porté à ne plus voir dans les polyphonies écrites du IXe siècle que le témoignage de la prise de conscience intellectuelle d'un fait pratiquement usuel depuis des temps immémoriaux. Dans ce fait, l'artiste découvre des ressources susceptibles d'être organisées. De l'usage ou de son imagination, il tire des règles. A partir de ces règles, l'art, — plus exactement une certaine conception de l'art dont la structure tonale sera le terminus, — va évoluer.

Mais pendant que se produit cette évolution spécialement dans le monde occidental, dans toutes les parties du monde, une polyphonie populaire, soustraite aux conditions spécifiques de l'art « savant » poursuit, jusqu'à nos jours, sa destinée.

II

GUILLAUME DE MACHAUT ET SON TEMPS

LE PERSONNAGE ET SA MESSE

Le XIIIe siècle est celui de Pérotin, Adam de la Halle, Pierre de la Croix. Le XIVe est celui de Guillaume de Machaut. En l'état actuel de nos connaissances du moins. Si l'œuvre musicale de Philippe de Vitry était retrouvée, peut-être verrions-nous le compositeur prendre une place égale à celle du théoricien.

Machaut naît en Champagne vers 1300. Dès 1323, il est attaché à la personne de Jean de Luxembourg, beau-frère de Charles le Bel et roi de Bohême. Il va suivre ce prince sur les routes d'Europe : Russie, Pologne, Flandre, France, Italie le voient passer. Entre temps, il séjourne à Prague. Son activité y fera prévaloir l'influence française. La seconde partie de sa vie sera plus tranquille. Pourvu de canonicats divers : Verdun, Saint-Quentin, Reims, il a des loisirs qu'il donne à la musique et à la poésie. Car Machaut est poète; considéré comme chef d'école; admiré par Froissart, Christine de Pisan, Alain Chartier; célébré jusqu'en Angleterre, en Italie, en Espagne. Quand il mourra (à Reims, en 1377), le musicien François Andrieu — qui fut peut-être son élève — et Eustache Deschamps, son disciple, chanteront ensemble une admirable déploration[1] de « la mort Machaut, le noble rhétorique ».

C'est le musicien qui nous occupe. Producteur abondant, il intervient dans tous les genres alors connus : lais, ballades, motets profanes et sacrés, musique instrumentale. La plus célèbre de ses compositions est la messe dite jusqu'à présent du Sacre de Charles V. M. Jacques Chailley vient de la publier sous son titre authentique : *Messe Notre-Dame*. Cette vaste composition,

1. Publiée par DROZ et THIBAULT dans *Poètes et musiciens du XVe siècle*. Paris, 1924. Voir à ce propos J. CHAILLEY, *op. cit.*, n. 673.

« la première messe polyphonique de notre histoire », résume tout l'art du temps. L'étudier d'un peu près sera la meilleure manière de montrer ce qu'est devenue la pratique polymélodique au moment où Charles V est sacré à Reims (1364).

Parlant des tapisseries de l'Apocalypse d'Angers, « c'était, dit Lurçat, sévère, éloquent, rauque, et n'oublions pas qu'étant tapisserie, il ne s'agissait que de faire du mural ». L'auteur de l'Apocalypse d'Angers, Jean de Bruges, est au service de Charles V. Machaut est familier du même prince. A sa messe, on appliquera justement les mêmes épithètes : art sévère, éloquent, rauque, mural. Le même esprit anime la main qui conduit les fils de laine et celle qui anime les contrepoints. — A première lecture, il faut le reconnaître, cette musique étonnera. Qui veut comprendre et surtout goûter doit se forcer d'abord un peu, relire. Il est souhaitable qu'il entende. Machaut tenait à ne publier rien qu'il n'eût d'abord écouté : « et n'ay mie accoutumé de bailler chose que je face, tant que je l'ay oÿ », disait-il. Peut-être faut-il, pour en juger bien, avoir la bonne fortune d'ouïr cette chorale sonner à la place pour laquelle elle fut conçue, au chœur d'une cathédrale : d'une telle musique aux formes et à la matière de l'architecture, la sympathie est manifeste. Des angles de l'harmonie aux angles du monument, il y a association, parité; au point que la musique semble émaner de la pierre. Pour rendre compte de ce fait et montrer en même temps quelle place exacte occupe une telle œuvre dans l'histoire de l'art polyphonique, nous devons l'étudier à un triple point de vue : composition, écriture, rythmique. Force nous est de supposer que le lecteur a le texte sous les yeux[1].

COMPOSITION ET ÉCRITURE

Les six pièces qui constituent cette messe doivent être divisées en deux groupes : *Kyrie, Sanctus, Agnus, Ite missa est* d'une part; *Gloria* et *Credo* d'autre part.

Les compositions du premier groupe sont établies sur une

1. *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machaut, transcrite par J. Chailley. Rouart édit. C'est l'édition que nous suivrons, celle qui est le plus à la portée du lecteur. Toutes nos références, harmoniques ou rythmiques, s'y reportent. Quand nous disons *ut* ou *fa,* c'est toujours par rapport à cette version. Il existe deux autres éditions complètes de la même œuvre : celle de Guillaume de Van établie d'après Ludwig, celle de M. A. Machabey. La version d'A. Gastoué les a toutes précédées; elle reste en grande partie inédite; mais un texte intégral était établi; vers 1920, autorisé par l'auteur, nous pouvions en relever une copie.

teneur confiée à la partie de première basse (dans l'édition C.[1]; au ténor si l'on chante à quatre voix mixtes). Nous sommes en présence de cette structure sur *cantus firmus* qui, dans l'histoire de la musique, occupera une place capitale. Il semble donc nécessaire, pour bien marquer l'importance de l'œuvre de Machaut, d'ouvrir ici une digression.

La première figure du *cantus firmus* est la teneur de l'organum. Pérotin écrit des conduits avec *cantus firmus* à la basse et trois voix dessus. Machaut pose le *cantus* « en taille », c'est-à-dire au ténor (1re basse C.). Il est, chez lui, l'ombilic de la composition. Au-dessous de ce ténor, s'installe un contraténor (2e basse C.), et au-dessus deux autres voix : le motet et le triple (2e et 1er ténor C.). La fortune de ce genre de composition sera longue. Elle n'est pas achevée. Le XVe et le XVIe siècles lui feront un sort magnifique. Le *cantus* passe alors à toutes les voix du chœur. La *Missa Veni Creator* de Palestrina est le type de ces sortes d'architectures : le premier soprano, pendant toute la durée de l'œuvre, y fait entendre incessamment, en valeurs étendues, l'hymne liturgique. Onze fois réitéré, ce *cantus* assure toute la conduite mélodique. Dans le même temps, paraissent d'innombrables compositions chorales qui, tirant leur thème du plain-chant, mènent à l'égard de ce thème un perpétuel jeu de variations. Le *cantus firmus* continue d'y présider mais sous une forme libérée. Il est devenu *sujet* ou *motif :* harmonie, contrepoint, rythme, tout, dans l'œuvre, est inspiré par lui, obéit à ses suggestions. C'est de cette conception que sortiront les grandes formes classiques : la fugue d'abord[2], la sonate ensuite. Pendant que se développe la composition thématique (sonate, quatuor, symphonie) où le *cantus* est devenu thème, la composition sur *cantus* proprement dit continue sa carrière. Grigny, Titelouze, André Raison, bien d'autres en témoignent. Variés ou non, les chorals de Bach relèvent du même type. Ils serviront d'exemple à C. Franck; c'est à ce mode de structure, dont le lien avec l'antique organum est évident que nous sommes redevables des *Trois chorals,* un des sommets dans l'œuvre de Franck. Nos contemporains ne se détacheront pas de cette forme. Pour n'en citer qu'un, évoquons Honegger et, dans son œuvre, le chœur final du *Roi David, Pacific 231,* le dernier mouvement de la *Symphonie pour instruments à cordes.* Les organistes : Widor, Tournemire, Dupré, Duruflé nous donneraient d'innombrables exemples. Bref, nous touchons ici, dans l'évolution de l'art, un

1. C. = Chailley.
2. Cf. la péroraison de la fugue en mi ♭ mineur du *Clavecin bien tempéré,* premier volume.

des fils conducteurs : la *vox principalis* devient successivement teneur, *cantus firmus,* choral. Toute composition qui se réfère à cet appui s'assure une unité structurale qu'aucune liberté, aucune audace d'écriture ne peut rompre.

Dans le *Kyrie* de Machaut, la teneur est empruntée au *Kyrie IV* de notre édition vaticane; celle du *Sanctus* et de l'*Agnus* au *Sanctus* et à l'*Agnus XVII*; celle de l'*Ite missa est* au *Sanctus* de la messe dite *De Angelis,* c'est-à-dire au seul morceau de cette messe qui soit antérieur au XIVe siècle.

On voit, dans cette musique, s'affronter avec une véritable âpreté la vieille modalité ecclésiastique et la tonalité. Les teneurs du *Sanctus,* de l'*Agnus* et de l'*Ite missa est* semblent précisément choisies pour ce qu'elles offrent d'aptitudes et même de complaisance à l'assimilation. A la personnalité modale de celle du *Kyrie,* il n'est pour ainsi dire point attenté (deux fois seulement, mes. 69 et 99, la sensible lui est imposée). A tout instant cependant, elle est molestée par ses comparses; ils prétendent, par son ministère et contre elle en même temps, instaurer un nouveau régime : le mineur.

Or, le thème rigide, la teneur qui règne dans cette sorte de prélude qu'est le *Kyrie,* disparaît dans le *Gloria* et le *Credo.* L'un et l'autre semblent libérés de toute conduite empruntée. Ils le sont et ne le sont pas : la teneur modale a rayonné une harmonie souvent tonale où intentions et recherches sont clairement lisibles; c'est de cette harmonie que vont vivre les deux pièces suivantes. De plus, autour de la teneur sont nées les figures mélodiques et rythmiques :

etc.

qui régneront dans le *Gloria* et le *Credo.* Si donc le thème, sous sa forme impérieuse de teneur, est exclu de ces deux pièces, il y reste en crédit par le ministère des figures qu'il a éveillées. Indirectement, il continue de commander. — Dans les pièces suivantes : *Sanctus, Agnus, Ite,* où une nouvelle teneur s'impose donnant à chacune signification propre, les mêmes figures, nées du *Kyrie,* travaillées dans le *Gloria* et le *Credo,* reparaissent. Ainsi, jusqu'à la fin de la messe, se poursuit un jeu qui, de l'un à l'autre morceau, atteste parenté et, à l'ensemble, assure une sensible unité. Nous sommes en présence de la première œuvre connue où s'affirme, à travers plus de cinq cents mesures, une volonté de *composer,* c'est-à-dire d'exploiter d'une manière réfléchie, calculée, des ressources données, pour mettre debout un monu-

ment sonore homogène, équilibré. Le Franck de *Prélude, choral et fugue* ne procédera pas autrement.

Sous la teneur, marche un contraténor (2e basse C.). Son rôle est capital : il a caractère de basse. Ce qui est rendu immédiatement visible par la fréquence des intervalles disjoints : tierce, quarte, quinte, sixte, septième, octave, et même octave augmentée (*Kyrie,* mes. 74 et 81) et par le recours à des formes arpégées qu'appelle la nécessité de rejoindre mélodiquement tel ou tel point harmonique. A cette basse est dévolu le rôle de régulateur tonal : ou bien elle introduit la modulation, ou bien elle la confirme (*Agnus I,* mes. 3 à 6, où le passage en sol[1] est déterminé par le fa♯ de la basse — mes. 3 — et le retour en ut ratifié par elle — mes. 4 sq.). Souvent, procédant par mouvements proprement cadenciels, elle affirme le ton. Les exemples de ce comportement sont innombrables. Ils attestent que les notions essentielles dont vivra l'art classique animent déjà la volonté des musiciens. On distingue clairement alors qu'à côté de la marche horizontale des voix il y a leur superposition; à côté du contrepoint, propre à en régler la marche, l'harmonie. Ce qui n'empêche que, comme au siècle précédent, le croisement de la basse et de la partie supérieure soit fréquent. Il ne l'est pas moins d'ailleurs entre les autres voix, appelé par l'indépendance de chacune à l'égard de ses voisines. Mais entre le contraténor et le ténor (2e et 1re basse C.), le croisement présente cette particularité : le ténor devient basse et la conduite harmonique lui est provisoirement dévolue. — En même temps que sur l'harmonie, la basse a une action sensible sur la marche du *cantus,* appelant ici ou là l'ajout d'une note ou son altération. Et ce qui est attribuable à la basse l'est également aux deux voix supérieures. Ces trois voix en effet conjuguent leurs efforts pour organiser un jeu modulant au travers duquel la teneur devra passer. Pour garder son rôle, force lui est parfois de faire des concessions, de répondre aux propositions de ses voisines. Ici ou là, le tour mélodique de l'original sera quelque peu modifié : des notes de passage insérées pour donner un rythme (*Agnus I,* mes. 2), quelques notes ajoutées pour prolonger la teneur sous la cadence (*Sanctus,* mes. 63-4), des silences (*Sanctus,* mes. 24, 40; *Agnus,* partout)... Plus signifiantes sont des altérations[2] qui viennent occasionnellement affecter tel ou tel degré (*Kyrie,* mes. 69 et 99, ré♯; *Sanctus,* mes. 28, 33, 47, 55; *Agnus,* do♯,

1. Ton Chailley. Nous rappelons que toutes les indications de même ordre, par la suite, se réfèrent à la même édition.
2. Altérations qui d'ailleurs n'ont rien que de très naturel à l'époque.

etc.). On voit alors que l'harmonie déjà impose ses conditions à la mélodie.

Dans les deux pièces sans teneur (*Gloria, Credo*), sortes de psalmodies polymélodiques où domine un note-contre-note nullement menacé par l'insertion des mélismes, la basse accuse encore l'importance de son rôle harmonique. Quelles que soient les rencontres de notes qui se produisent dans les parties supérieures, partout elle fait figure d'appui, de fondement; partout, quand l'analyse a discerné les notes étrangères, elle apparaît génératrice de cet accord parfait (ou de son premier renversement) dont le triomphe est dès lors assuré. De Pérotin à Machaut, on distingue en effet une tendance de plus en plus accusée à accueillir la tierce. Dans l'œuvre dont nous nous occupons, l'accord de trois sons passe à tout instant. Non seulement Machaut accueille la triade, mais il confirme la notion de sensible et, du fait même, celle de dominante. La formule cadencielle dominante-tonique avec lui précise sa signification conclusive; mais avec cette particularité qui subsistera jusqu'à la fin du XV[e] siècle et même au cours du XVI[e] : la tierce est éliminée de l'accord terminal; cet accord reste creux, témoignant ainsi fidélité à la vieille notion de consonance parfaite. — De plus, les cadences intérieures se multiplient : elles soulignent les enchaînements harmoniques et tendent à leur donner le caractère d'enchaînements d'accords tels que nous les concevons. On a noté que telle composition de Machaut se présente comme une succession continue de cadences : évidente est l'importance d'une telle constatation. Il ne semble donc pas que ce soit forcer les propositions faites spécialement par le *Gloria* et le *Credo* que d'y voir l'annonce de ces compositions harmoniques dont, sous le nom de motets, l'école française, de Formé à Rameau, fournira le type. Étant entendu que l'accord parfait n'est pas conçu comme tel par Machaut et qu'écrire à quatre voix, pour lui, c'est superposer des lignes. Encore que si l'accord, comme entité, reste une découverte réservée à l'avenir, l'accord comme bloc sonore soit plus d'une fois par lui nettement recherché (*Gloria :* début, mes. 37-40; 69-72; *Credo :* mes. 44-50, etc.). Au travers de ces accords employés à l'état naturel, au premier renversement et même au second (*Sanctus,* mes. 82; *Agnus,* mes. 13 où le second renversement a un sens modulant; mes. 37...), tout ce que nous appelons notes étrangères : notes de passages, broderies, retards, appogiatures, échappées, mène un jeu d'une singulière liberté. De cette liberté, chaque mesure, ou presque, fournirait un exemple. Elle va parfois, si nous la comparons aux mœurs des maîtres postérieurs et surtout de ceux que nous appe-

lons classiques, jusqu'à la plus extrême audace (voir, entre bien d'autres cas, dans le *Gloria,* la mesure 10; dans le *Credo,* mesures 3, 24, 54...). A la fois donc, naît l'accord parfait et survit l'*Ars antiqua* qui, posée la consonance, admet toutes les rencontres imaginables. L'indifférence de Machaut à l'égard de ces rencontres provoque des agrégations qui, plus tard, tiendront un grand rôle : quinte augmentée (*Credo,* mes. 6; *Sanctus,* mes. 50...); accord de quinte diminuée renversée (*Kyrie,* mes. 22, 24) ou non (*Kyrie,* mes. 25); accords de septième et même de neuvième (*Credo,* mes. 29, 33, 20). Aucun voisinage ne lui fait peur ainsi que l'atteste son goût manifeste pour la fausse relation (*Kyrie,* mes. 86-87; *Credo,* mes. 90; *Sanctus,* mes. 39-40, etc.). Bref, toutes les libertés qui se sont données cours au XIII[e] siècle subsistent chez Machaut et même il en rajoute, donnant ainsi à l'écriture un accent qu'elle n'a pas encore connu. Par quoi se marquent à la fois son génie d'invention, l'influence sur lui des idées de Philippe de Vitry auxquelles il accorde assentiment et, en même temps, celles des maîtres italiens qui, en les innovations de l'*Ars nova,* ont d'un peu précédé la France. En même temps qu'il raffine, il durcit. La dissonance atteint à la violence. La consonance, loin d'amollir l'harmonie, prend chez lui une véhémence que jamais l'art classique ne saura lui restituer; c'est que l'accord, à son oreille, est une masse qu'il oppose telle quelle à une autre masse sans souci d'aménager les enchaînements : les successions parallèles de consonances (quintes, quartes, octaves) que proscrit de Vitry, que pourchasseront les classiques, restent chez lui d'usage courant : loin d'édulcorer l'ensemble, elles lui donnent une espèce de rudesse, de franchise, de naïveté qui ne sont pas de sa musique les moindres caractères. — On sait avec quelle dévotion nos maîtres, depuis 1902 environ, reviendront à ces procédés...

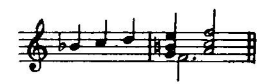
Mais la grande caractéristique de l'harmonie de Machaut, celle qui frappe le plus un lecteur de notre temps, c'est l'usage constant qu'il fait de la double sensible. Connue et pratiquée depuis longtemps, avec lui elle triomphe, et s'avère capable de prendre des sens tout différents, remplissant en somme les rôles, conclusif ou suspensif, que tiendra chez les classiques l'accord de dominante. A première audition, elle peut étonner. Elle s'explique cependant aisément : à qui vient de faire entendre longuement une sous-dominante, les classiques recommandent, s'il veut éviter que le retour au ton principal ne prenne le caractère d'une dominante, d'introduire, ne fût-ce que passagèrement, la dominante de la dominante. Le ton principal étant *ut,* si l'on vient de s'attarder en *fa,* avant de conclure en *ut* il sera sage de

faire entendre *sol.* Or, pour dire *sol,* on introduira *fa* ♯ avant le *si* ♮. Pour dire *ut,* Machaut superpose *fa* ♯ et *si* ♮ : sorte d'hyper-dominante :

Charmante subtilité, fauréenne[1] six siècles avant Fauré. En effet, en cette cadence que nous connaissons bien :
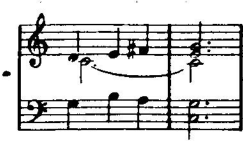


le *si* ♮ ne fait que remplacer la sensible du ton où l'on va finir par la sensible du ton situé à la quinte au-dessus. Espèce d'hyper-sensible. Que l'on superpose à cette hyper-sensible (*si* ♮) la sensible du ton dans lequel on est, et l'on aura



la double sensible de Machaut et de ses prédécesseurs. Une fois de plus les vieux maîtres s'avèrent tout proches de nous[2].

Si l'on ajoute que Machaut module souvent, qu'il module jusqu'à la quatrième quinte, on se rendra compte de l'importance du pas en avant que fait avec lui la musique. Et cette constatation devient plus évidente encore quand le regard se porte sur la structure tonale de chaque pièce. On doit, pour le montrer, recourir à une interprétation à la moderne des faits. Abstraction faite de l'altération qu'appelle à la clef la transposition Chailley, on raisonnera donc en se référant à l'accord initial et à l'accord

1. Cf., entre tant d'autres exemples à prendre chez Fauré, *Une sainte en son auréole* où les dix-huit dernières mesures vivent d'une équivoque analogue et s'achèvent sur :



2. Telle nous paraît être l'explication après coup de l'exigence qui, pendant tout le moyen âge, impose la tierce et la sixte majeures (ré fa ♯ si) dans l'agrégation qui précède la consonance terminale creuse (do sol do). Ce que nous appelons le sentiment tonal aurait donc été éveillé bien plus tôt et bien plus vivement qu'on ne le pense d'ordinaire. Et il se serait exprimé par des moyens subtils que notre époque a réinventés mais que les Renaissants et les Classiques ont méconnus.

final. Nous dirons que les trois premières pièces sont en *la* (mineur) et les trois suivantes en *ut* (majeur).

Nous avons donné le *Kyrie* comme un prélude où sont présentés les éléments mélodiques et rythmiques qui vont intervenir pendant toute la messe. C'est aussi un prélude tonal. La teneur nous propose un premier mode transposé sur *la* (gamme *la si do ré mi fa♯ sol la*). La polyphonie incline ce premier mode vers notre mineur en introduisant le *fa*♮ et le *sol*♯. De rapides modulations sont indiquées par *do*♯ (*Kyrie I,* mes. 4 et 6; *Kyrie III,* mes. 56). Elles se multiplient dans le *Kyrie IV* (mes. 74, 83, 87) et disparaissent pendant toute la fin (mes. 88-100). Bien claire est l'intention.

Le *Gloria* et le *Credo* poursuivent la lutte entre le mode et le ton. Le premier mode reste soudoyé par le mineur. Les modulations sont assez rares : *Gloria,* mesure 85, par *do*♯; celui de la mesure 100, contrecarré par le *do*♮ du contraténor n'a pas d'influence modulante. *Credo,* mesures 7, 130, 135, 136, 142 par *do*♯; mesures 101 et 116 par *ré*♯ évoquant catégoriquement la dominante de la dominante. Sauf une, elles sont toutes réservées à la dernière partie de la composition; par quoi se confirme la prise de conscience du sentiment structural. Bien entendu, dans l'examen de ces faits nous n'avions pas à tenir compte des *ré*♯ amenés par la cadence à double sensible. Des enchaînements comme ceux du *qui propter nos* (*Credo*) ont été parfois qualifiés de modulations extraordinaires; ils n'impliquent pas modulation, ils relèvent de la fameuse cadence. Les repos dans le *Gloria* se font onze fois sur la tonique, trois fois sur le second degré, une fois sur le troisième, deux fois sur la sensible tenant lieu de dominante. Dans le *Credo,* ils se placent huit fois sur la tonique; sept fois sur le second degré portant sixte à double sensible et tenant lieu de dominante; deux fois (mes. 101 et 116) ils appellent à la rescousse la dominante de la dominante. Il est clair que d'une pièce à l'autre se fait jour l'ambition de tenir l'auditeur en haleine, de renouveler l'intérêt harmonique.

L'apparition d'*ut* majeur[1] au *Sanctus* et son maintien jusqu'à la fin paraissent chargés de signification. Ou bien l'auteur, convaincu d'avoir épuisé les ressources de diversité que lui offre le ton initial se détermine à changer de lieu tonal, ou bien il veut poursuivre dans la lumière du majeur ce qu'il a commencé dans la pénombre du mineur. Quel que soit le motif qui le guide, la relation qui joue entre les deux tons lui est manifestement sensible. Il passe du mineur à son relatif. Dans le

1. Ut dans l'édition que nous suivons.

Sanctus et l'*Agnus*, le jeu modulant tient beaucoup plus de place que dans les pièces précédentes. Par là encore s'affirme le sens structural de Machaut. Il serait fastidieux de relever toutes les modulations qui conduisent constamment ces deux pièces du ton principal à ses voisins; nous nous contenterons de résumer, dans l'ordre où elles se présentent, les plus significatives de chaque pièce :

Sanctus : ut, sol, ré, la (mes. 31), mi (mes. 39), sol, ut;

Hosanna : ut, sol, ré, la min. (mes. 56), ré min. (mes. 60), ut;

Benedictus : ut, sol, ré par $\frac{6}{4}$ (mes. 82), sol, ut;

Agnus I : ut, sol, ré par $\frac{6}{4}$ (mes. 13), sol, ut;

Agnus II : sol, ut, sol, ré, sol, ré, sol, ut;

Ite missa est : ut règne avec quelques emprunts passagers à sol et un très bref à ré.

Un regard à ce tableau, et l'on voit que ce « primitif » est un architecte parfaitement conscient. Les intuitions de ses prédécesseurs ont frayé les voies; il y est entré hardiment et nous donne la première grande œuvre musicale logiquement bâtie; grâce aux ressources de son intelligence et de son imagination, il saisit tout ce qu'offrent le passé et le présent. En même temps il provoque l'avenir.

LE RYTHME

Dans l'ordre du rythme, l'esprit d'invention de Machaut n'est pas moindre. Il est probable qu'ici aussi l'influence italienne le marque.

Nous devons encore distinguer les pièces à teneur des autres. Et, dans ces pièces mêmes, les deux voix inférieures des supérieures.

A la teneur, il est extrêmement rare que figurent d'autres durées que brèves ou longues[1]. Mais le rythme n'est pas conditionné, comme on pourrait être tenté de le penser, par les propositions harmoniques que font à cette voix les autres voix. Il est fondé sur le principe de l'isorythmie tel que nous l'avons défini plus haut. Les symétries y sont rigoureuses ainsi qu'on voit par exemple dans le *Kyrie I* où les mesures 1-7 servent de gabarit aux mesures 9-15 et 17-23; dans le *Christe* où les

1. Ce que l'on traduirait en langage moderne par blanches et rondes ou noires et blanches.

mesures 30-36 appellent les mesures 37-43, 44-50; dans le *Kyrie III* où la coupe 56-62 se retrouve à 64-70. Un analogue système de pendants joue au début du *Sanctus,* au *Benedictus* (mes. 65-71 = 73-79 et 81-87 et 89-95), à l'*Ite missa est.* Ailleurs, l'isorythmie est dissimulée. Il arrive qu'elle disparaisse; ainsi dans l'*Agnus* où de nombreux silences alternés avec la basse semblent survenir pour mêler plus intimement ces deux voix au rythme de l'ensemble.

Sous le *cantus,* le contraténor (2e basse C.) mène aussi, généralement, un jeu de brèves et longues (avec exception à l'*Ite missa est,* mes. 5 à 13) où une isorythmie parfois rigoureuse (*Benedictus*), parfois plus largement interprétée se fait jour.

Sur ces deux voix s'établissent les deux autres. Elles vivent ensemble d'imitations. Ici, une immense liberté se fait jour. Toutes les figures rythmiques binaires de nos jours en usage, ou à peu près, passent tour à tour et s'entremêlent, souvent hachées par ce hoquet que caractérisent la syncope et le bref silence... Véritable débauche où la marche des voix prend souvent un caractère instrumental. Ici aussi, l'isorythmie peut figurer : ainsi, dans le *Benedictus* (mes. 69-87), dans le *Kyrie*... Parfois les quatre voix marchent en isorythmie; ailleurs, l'un des deux groupes porte seul ce caractère. En somme, deux chœurs superposés dont chacun a ses mœurs propres, mais qui vivent ensemble par le ministère de la consonance[1].

Dans les deux pièces sans teneur, le syllabisme qui règne aux quatre voix leur donne quasi égalité de mouvement. En principe, les mélismes restent réservés aux voix supérieures. Mais ils passent parfois au ténor (*Credo,* mes. 22-24) et même, rarement, au contraténor. Aux *Amen,* qu'il faut mettre à part puisque la vocalise seule y prend place, le dévergondage rythmique atteint son maximum, soutenu par des recours catégoriques à l'isorythmie. Ainsi, à l'*Amen* du *Credo* (mes. 121 à 152) voit-on le rythme de la première basse (mes. 130 à 141) devenir, dans la réitération (mes. 142 à 152) celui de la seconde basse et inversement.

De quelque côté que l'on se tourne, cette messe porte la marque d'un esprit curieux et inventif. Machaut sait tout ce que sait son temps. Et il renouvelle. Terme et point de départ, il centralise et ouvre des débouchés. — Si l'on allègue à son égard, avec ce qu'il comporte de restrictif, le mot : primitif;

1. Dans des conditions extrêmement larges : à peu près celles que nous avons exposées plus haut (cf. p. 28). Avec cependant les nuances que l'on a lues ci-dessus (p. 48).

si l'on prétend que les siècles suivants devront épurer, régulariser, il sera facile de répondre : les « gaucheries » d'écriture de ce grand constructeur sonnent comme un carillon métallique, visiblement écrites par quelqu'un qui entend et pense choral. Et puis, ces gaucheries, si gaucheries elles sont, comment expliquer que nos contemporains, si adroits, si savants, si subtils, y reviennent ? Non, il n'est pas permis de parler de gaucherie. Nous sommes devant une écriture qui est celle d'un temps et de son plus génial représentant. Les siècles qui nous séparent de son œuvre, malgré leur influence sur les oreilles et les esprits, nous ont si peu détachés de ce vieil art qu'à reprendre contact avec lui tout à coup nous recevons comme un coup de projecteur sur nous-mêmes. Et nous venons à penser que l'épuration classique n'avait peut-être réussi qu'à endormir en nous des appétits légitimes. Ce goût de la précaution oratoire que nous ont donné nos maîtres d'école voici quelqu'un qui le nargue. Et sa franchise d'accent à la fois nous étonne et nous comble. Cette affection pour les fruits crus, un Strawinsky, quand nous avions vingt ans, nous la proposait. Nous avons mordu, sans nous douter alors que, six siècles avant le *Sacre* et la *Symphonie de Psaumes,* maître Guillaume savait, lui aussi, traduire les paroles sacrées dans une langue directe, réaliste, dure, véhémente, bigarrée. Et voici que, vieillis, à l'entendre, nous retrouvons notre jeunesse.

En outre de cette messe, Machaut a écrit vingt-trois motets profanes ou sacrés dont le plus connu est l'admirable *Felix Virgo*. Nous aurons à en dire un mot tout à l'heure. Mais il faut souligner dès maintenant qu'ils révèlent d'autres aspects du caractère de notre musicien. Les accents de la messe ne le découvrent pas tout entier : il sait aussi montrer une amabilité, une grâce à quoi nous ne sommes pas moins sensibles qu'à ses cruautés. Dans les motets, comme dans la messe, les voix sont accompagnées d'instruments, cuivres ou cordes, qui les doublent, ajoutent des parties, donnent la réplique. Dans tous les cas, ils apportent ce rehaut de couleur qui est leur propriété et enrichissent l'étoffe (blanc sur noir) du chœur.

L'influence de Machaut fut large, profonde, durable. Elle s'exerça sur toute la musique européenne. Sa messe était encore chantée au XVI[e] siècle par les chœurs franco-flamands où l'école pontificale venait chercher des maîtres et des chanteurs.

Parmi les contemporains de Machaut, il faut bien donner quelques noms dont plusieurs grandiraient sans doute si l'œuvre qu'ils représentent était mieux connue : F. Andrieu dont on a cité déjà l'émouvante *Déploration sur la mort de Machaut*; Fleurie

dont un *Agnus Dei* présente de subtiles cadences et un sens constructif fort avisé; Cunelier, Susoy, Selenches, Solages, Tailhandier, Royllart... Un peu plus tard viendront Grimache, P. de Molins, de Salins, Baude Cordier, Tapissier, Césaris, Grenon, Pierre Fontaine, Jacques Vide, Thomas Hoppinel, Loqueville... Nous ne pouvons pas nous vanter de connaître leur œuvre. Ce qui nous en est restitué permet cependant, jusqu'à plus ample informé, de penser qu'ils n'apportent rien de saillant dans le tracé de l'évolution musicale. Avec les derniers s'ouvre le xve siècle qui sera dominé par les noms de Dufay, Binchois, Ockeghem, Obrecht, Josquin de Prés.

III

DE GUILLAUME DUFAY A JACQUES MAUDUIT

LA STRUCTURE

Quoi qu'on en ait dit, les maîtres du XVe siècle ne renient pas le passé. Cet art que l'on a appelé le « gothique » musical ne meurt pas avec eux. Comme l'architecture, il va conquérir des libertés multiples, flamboyer. Que l'on considère l'évolution des formes ou celle de l'écriture, on croit assister à la lente maturation d'un fruit. Il semble qu'un dessein se réalise qui trouve en des acteurs successifs les collaborateurs nécessaires. Tous ces noms que l'ordre chronologique impose : signes successifs d'une évolution qu'appelle la logique. A ce mouvement, chacun apporte les ressources de son intelligence et de son esprit d'invention. Mais en renouvelant, ils semblent tous obéir à un plan préformé. La continuité ne cesse point.
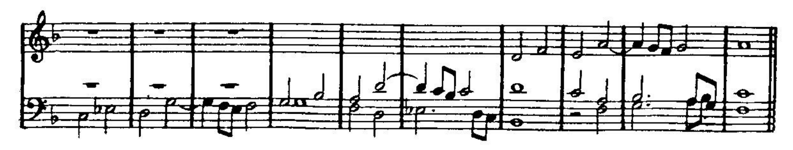
On a vu l'antique *organum* aboutir à la messe de Machaut. On a vu Machaut obéir à des principes, à une méthode. On a vu, dans son œuvre s'affirmer une volonté d'architecte. Le *Cantus firmus* y préside. Emprunté à un *kyrie* de plain-chant pour le *Kyrie,* à un *sanctus* pour le *Sanctus,* à un *agnus* pour l'*Agnus,* il ne fait qu'introduire dans le chœur un élément de fondation. Chaque pièce n'est autre chose que la mise en une forme nouvelle de la donnée primitive.

Au XVe et au XVIe siècles, le *cantus* devient une sorte de symbole. Tiré d'une hymne ou d'une antienne, il donne à la messe une signification spécifique, une orientation intellectuelle. Une messe *Ave Maria* sera destinée aux offices de la Sainte Vierge, une messe *Lauda Sion* aux offices du Saint-Sacrement. En attribuant à l'œuvre une destination, le *cantus,* nous l'avons vu, lui fournit tous les éléments thématiques dont elle vivra. Chacune des voix semble la floraison du chant donné. Ce qui vaut pour le motet aussi bien que pour la messe. Car la messe n'est pas autre chose qu'une suite de six motets. Mais ces six motets seront bientôt établis sur un même thème toujours affirmé dès

le début de chacun d'eux. On peut donc voir la messe comme un vaste ensemble où se mène, autour d'un thème qui représente une idée, un jeu de variations. Aboutissement de recherches séculaires, elle présentera un art de composition parfaitement achevé.

Cet appétit d'unité, manifeste chez Machaut, nous allons voir le XVe et le XVIe siècles occupés à lui donner de nouvelles satisfactions. S'il puise dans la référence au *cantus* son principe de réalisation, il trouve dans les jeux de l'*imitation* sa ressource de mise en œuvre. Dès le XIVe siècle, sous sa forme la plus stricte, le canon, l'imitation est pratiquée, on l'a vu déjà : en Italie, c'est la *caccia* (la chasse), en Angleterre la *rota* (roue), en France la *fuga,* en Allemagne le *rädel* (rondeau). Ces jeux se mènent en les formes les plus diverses, les plus complexes : le canon par augmentation ou diminution, dans lequel une voix reproduit en valeurs plus longues ou plus courtes la mélodie qu'une autre voix fait entendre avant elle; le fameux motet de Machaut *Felix Virgo* est ainsi conçu. Le canon énigmatique dont une formule inscrite au début de la pièce permet de résoudre le problème (Bach, dans l'*Offrande musicale,* pratique encore ce jeu). Le canon à l'écrevisse où les voix redisent à l'envers ce qu'elles avaient dit dans la première partie, ainsi le Rondeau de Machaut *Ma fin est mon commencement...* Au XVe siècle, ces exploits ne connaîtront pas de limite : Ockeghem écrira un canon *Deo gratias* à trente-six voix. Esthétiquement parlant, ils ne présentent souvent qu'un intérêt limité, de curiosité. Mais l'effet de telles recherches sur l'assouplissement de la technique sera considérable.

Les mêmes auteurs, dans la composition non canonique, font large la place de l'imitation fragmentaire sous toutes les formes imaginables. Ils la recherchent pour elle-même, pour la difficulté qu'elle présente, pour l'amusement qu'elle offre. C'est au XVe siècle, qu'elle devient réellement élément structural. Par elle, s'affirme la parenté des voix entre elles, leur appartenance à une œuvre où préside une intention d'unité, leur dépendance à l'égard du *cantus* ou du thème. Un seul exemple emprunté à Hayne de Ghizeghem, musicien des ducs de Bourgogne (second tiers du XVe siècle), attestera que l'exploitation de ce procédé prépare catégoriquement les voies à l'exposition de fugue :



Une autre conséquence, capitale, de cette pratique est la composition par imbrication. Les voix qui s'imitent achèvent naturellement leurs mouvements les unes après les autres. Pendant que les dernières entrées conduisent à terme leurs dessins, la première commence la phrase suivante qui sera elle-même l'objet de nouvelles imitations; ce, jusqu'à la cadence finale. On se trouve alors en présence de périodes musicales dont l'étendue égale celle du texte littéraire et dont les éléments s'emboîtent par superposition, la fin d'une première incise coïncidant toujours avec le départ de la suivante. Ainsi se prépare et s'annonce la fugue. Dès le XIIIe siècle, on l'a signalé, ce procédé, l'imbrication, est connu. Mais ce sera la gloire du XVe d'en tirer les conséquences structurales.

En même temps, la relation mot et son va se systématiser. Avant d'écrire sa musique, l'auteur divise le texte : *Benedictus* || *qui venit* || *in nomine Domini*, ou *Benedictus qui venit* || *in nomine Domini*. A chaque section, incise ou mot, il attribue un motif musical. Entrant successivement, les voix tour à tour empruntent ce motif qui devient une sorte de symbole du mot ou de l'élément grammatical. Tant que durera la section, à l'une des voix au moins, sera entendu le motif qui y préside. Une section s'enchaînant à l'autre par imbrication, on peut considérer la composition comme un ensemble de figures musicales représentatives des phases diverses d'un texte. De cette technique se déduit une esthétique : du mot, ce n'est pas le contenu intellectuel ou sentimental qui inspire le musicien, c'est son rythme. Quadrillage rythmique, le texte impose des données à quoi devront se conformer les dessins mélodiques, souvent empruntés, que l'on prétend y ajuster. Principe structural, il trouve son accomplissement dans le chant, son épanouissement dans les figures musicales auxquelles il impose une certaine démarche. La relation mot et son est toute musicale. Les conséquences de cette conception ne tarderont pas à se faire sentir : chacune des voix revendiquera droit égal à l'expression. Cette égalité qu'elles possédaient dans le canon, elles prétendent la retrouver, assouplie, dans la composition libre. Pendant la première partie du XVe siècle, il semble que le texte ait été réservé le plus souvent à la voix supérieure, les autres tenant fonction d'accompagnement, vocal ou instrumental. A partir du milieu du siècle, toutes les voix s'emparent des paroles. Sur la nouvelle scène, il n'y a plus de vedette. Tout acteur sera de premier plan. Chacun contribuera pour une part égale à provoquer cette émotion que l'on peut bien appeler architecturale puisqu'elle résulte avant tout de la conduite des lignes, de la répartition des rythmes, de l'équilibre

des volumes; puisque cette *voluptas* qui émane d'une messe de Josquin de Prés ou de Claude Goudimel, comme des nefs de la cathédrale, tient à la qualité des matériaux, à l'habileté de la mise en œuvre, à la perfection des formes.

L'ÉCRITURE

Nous représentons nos accords par des chiffres que nous installons sur la basse. Toute une arithmétique a été inventée qui permet, une basse chiffrée étant donnée, de « réaliser » les indications qu'elle offre. Cependant, une réalisation qui ne tiendrait compte que des perspectives verticales proposées par les chiffres resterait médiocre. L'harmoniste doit se doubler d'un contrapuntiste. Le regard du contrapuntiste est tourné vers la qualité linéaire des dessins : il pense horizontalement. Mais le contrapuntiste doit se doubler d'un harmoniste : il doit entendre les accords que donnent les mélodies superposées. Ces mélodies ne tiennent ensemble que dans la mesure où elles s'appuient sur les accords sous-entendus.
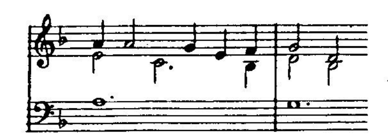
L'écriture essentiellement contrapuntique d'un Fauré peut toujours être ramenée à des chiffres. Si l'on pousse l'analyse dans le sens de l'origine, ces chiffres se réduiront à un petit nombre; au point qu'en allant à l'extrême, on aboutit à la représentation des fonctions essentielles, et que, quelle que soit la complexité des dessins ou des modulations, le chiffre 5, signe de l'accord parfait en fonction de Tonique, Dominante ou Sous-dominante dira l'essentiel. Sous la multiplicité des artifices grâce à quoi le contrepoint a conquis une liberté quasi sans mesure, continue de régner l'accord parfait. Cet accord a pris le sens que nous lui donnons le jour où la tierce, définitivement insérée entre la fondamentale et la quinte, fut regardée comme formant avec ces deux degrés un ensemble individualisé. L'époque où nous entrons, celle qui s'étend de la naissance de Guillaume Dufay à la mort d'Eustache du Caurroy, verra s'accomplir, dans la pratique du moins, cette évolution.

Vers le milieu du XVIe siècle, Michel de Menehou, *maître des enfants de chœur de l'église Saint-Maur-des-Fossés, lès Paris,* publie une *Nouvelle instruction familière en laquelle sont contenues les difficultés de la musique.* Ce petit ouvrage résume l'enseignement du temps. Menehou distingue quatre « accords » : l'unisson et la quinte qu'il appelle accords parfaits; la tierce et la sixte, qu'il appelle imparfaits. Cette distinction nous reporte deux siècles en arrière. Mais plus loin, Menehou donne les règles à appliquer

pour faire un accord à trois, quatre ou cinq parties et il distingue les différentes sortes de cadences. C'est parler déjà la langue des classiques.

En somme, tout le matériel harmonique est prêt dès le XIV[e] siècle. Le XV[e] et le XVI[e] l'organiseront. Dufay venu, ses successeurs auront encore à choisir et ordonner mais plus grand-chose à inventer. C'est le moment où se généralise l'emploi de la basse cadencielle.

Basé sur le vieux style d'imitation, le jeu sujet-réponse va devenir incessant : rarement il manque à inaugurer la pièce. L'entrée des voix fait presque toujours appel à la succession. Et comme ces voix qui se répondent sont naturellement étagées en quintes et octaves, l'alternance s'organise autour de ces intervalles. La conséquence harmonique d'un tel fait est évidente : accusant la relation du premier et du cinquième degré, il contribue à mettre au point les notions Tonique et Dominante. L'évolution se fait donc dans les deux sens à la fois : l'horizontal et le vertical. En même temps que, par le ministère de l'imitation, les voix conquièrent égalité devant le chant, la basse affirme son rôle de régulateur harmonique. Dès le XV[e] siècle, on considère la composition comme une suite de cadences ponctuées par les mouvements caractéristiques de la voix grave. Si la cadence à double sensible et la cadence mélodique 7 + 6 + 8, qui disparaîtront au XVI[e] siècle, restent caractéristiques de l'écriture (le Bourguignon Binchois en est friand), les cadences que nous appelons parfaites et plagales tendent de plus en plus à s'imposer (Dufay les accueille généreusement, s'en sert pour moduler). En même temps, le besoin de plénitude harmonique se fait de plus en plus impérieux. L'usage de la triade se généralise. Au siècle précédent, l'accord de trois sons devait se résoudre sur l'accord creux. Maintenant, l'accord creux tend manifestement à se remplir ensuite; si la tierce manque lors de l'émission, souvent elle survient après. Ainsi écrit Dufay dans l'*Agnus III* de la *missa L'Homme armé :*
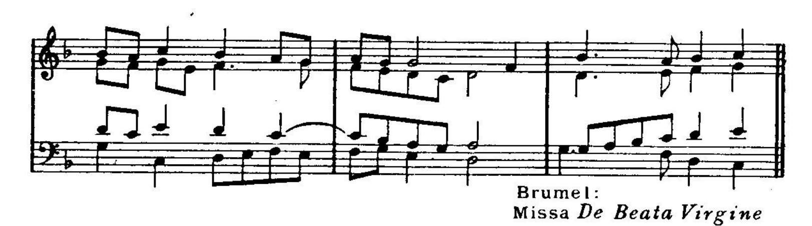


Cependant, l'insertion de la tierce dans l'accord final complet reste exceptionnelle. La vieille notion de consonance continue de s'imposer là : elle aura la vie dure.

Dès ce temps, la structure tonale classique où jouent les tons
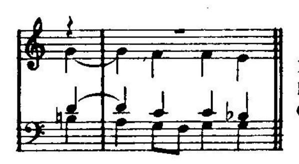
voisins : dominante, sous-dominante et leurs relatifs est de plus en plus clairement conçue. La lutte de la tonalité moderne et des modes ecclésiastiques se fait agressive. Il devient manifeste que celle-là va l'emporter. D'autant plus que certains maîtres, ainsi Binchois, montrent un goût vif pour l'altération chromatique connue et pratiquée dès Pérotin. Si l'écriture continue d'évoquer le passé, plus souvent elle annonce l'avenir. L'avenir immédiat, c'est le XVIe siècle.

Au XVIe siècle, l'écriture, en principe, reste basée sur des superpositions d'intervalles consonants et dissonants. En fait, l'accord va commencer son règne. Un théoricien comme Zarlino (1517-1590) lui reconnaît une existence autonome. En bien des pages, le musicien semble avant tout préoccupé de l'effet produit par l'enchaînement des agrégats sonores.

On doit maintenir cependant que, dans l'ensemble, cet art se caractérise par la superposition de voix qui, marchant ensemble, s'appuient sur la consonance pour organiser autour d'elle un jeu de notes de passages, broderies, échappées, appogiatures et retards... Il est extrêmement curieux de voir ces notes que nous appelons étrangères se grouper peu à peu autour du centralisateur que va devenir l'accord. Elles semblent à la fois l'appeler et le fuir. Elles ne sont pas étrangères alors, au sens du moins où nous entendons le mot, puisque, pour l'être, il faudrait qu'elles fussent étrangères à quelque chose dont l'existence n'est encore que virtuelle. Elles vivent entre elles sous un régime d'extrême indépendance, soutenue par cette régulatrice libérale : la consonance. Deux exemples montreront jusqu'où, au début du XVIe siècle, s'étend la libéralité :



Brumel :
Missa *De Beata Virgine*



Elzéar Genèt
Messe *A l'ombre d'un buyssonnet*
Gloria : Mesure 11

Il ne s'agit pas là d'exceptions mais de cas-types. Quand l'accord sera devenu le noyau d'action de l'harmonie, ce libre jeu s'assagira un moment. Puis, ce qui s'était dirigé vers lui, cherchant en lui une sorte de justification, peu à peu se dégagera de lui. Il deviendra la centrale d'où partira tout un rayonnement de notes et de dessins auquel il servira de foyer et de point d'appui. Et ce rayonnement s'élargira à mesure que l'accord lui-même, superposant les tierces aux tierces, de parfait (superposition de deux tierces) deviendra septième, neuvième, onzième, treizième (superposition de trois, quatre, cinq, six tierces); à mesure aussi que l'idée de modulation développera ses conséquences. — Comparer l'écriture de Brumel ou de Genêt à celle de Gabriel Fauré, c'est constater tout de suite qu'un même esprit les anime. Ce que ses prédécesseurs du début de la Renaissance faisaient, Fauré le refait avec des ressources multipliées. L'art du contrepoint, au XVIe siècle, connaît sa plus haute splendeur. Telle est sa perfection que nos contemporains eux-mêmes ne peuvent faire d'études musicales sans se soumettre longuement, avant d'aborder l'écriture de la fugue, à cette technique qui fut celle de Janequin, Goudimel, De Lassus. Sans doute la vieille modalité ecclésiastique n'est pas morte. Elle continue d'imposer ses tours mélodiques; mais il est parfois difficile de savoir à quel point elle l'emporte : les maîtres de ce temps, le plus souvent, n'écrivent pas les altérations, s'en remettant à des usages alors connus de tous. Devant leurs cadences, si « modernes », malgré les règles que donnent les traités du temps, il arrive que nous ne sachions pas s'ils veulent une tierce majeure ou mineure, une cadence tonale ou modale. La consonance finale, c'est-à-dire l'accord parfait sans tierce, reste cependant d'usage courant, sinon imposé : témoin d'un passé révolu.

LA RYTHMIQUE

Le XIIIe siècle, on l'a dit, vit de ternarité. Le XIVe accueille *deux*. Il montre un goût vif pour des mélanges de *trois* et *deux* dans une même mélodie. Il n'hésite pas à les superposer. Les affrontements les plus complexes ne l'effrayent pas. Le XVe siècle continuera de pratiquer les plus audacieuses combinaisons rythmiques (*H. A. M.*, 48 a-b) : elles ne font pas reculer les chanteurs. *Trois* et *deux* s'y partagent le rôle conducteur avec prédominance du second. Au XVIe siècle, le binaire l'emporte. *Deux* a détrôné *trois*. Celui-ci continue cependant d'intervenir, occa-

sionnellement. Le mélange de l'un et de l'autre subsiste, mais se fait rare.

Binaire ou ternaire, le rythme est libre; il échappe à tout ce que plus tard on rangera sous le nom de carrure. Toujours il s'agit d'une sorte de prose musicale à laquelle sont inconnues les symétries basées sur le chiffre : 4 + 4, 8 + 8... Le principe du rythme reste oratoire : les mots se présentent au musicien avec leurs accents; autour de ces accents, s'organisent les durées musicales; le mélisme ou la prolongation de durée traduisent l'intensité verbale. Chaque voix mène son rythme indépendamment de celui des autres. On se trouve constamment en présence d'une polymélodie polyrythmique sur laquelle la battue du chef de chœur ne doit exercer aucune autre action que celle de repère. Art d'une complexité extrême auprès duquel la rythmique carrée dont se délecteront les classiques apparaît comme une sorte de retour à des formes élémentaires.

Mais un événement gros de conséquences se produit à la fin du XVIe siècle : l'apparition de la barre de mesure. Jusque là, les chanteurs, pour exécuter, se réfèrent à une unité gabarit; ils lui proportionnent toutes les durées. Et le chef de chœur, pour exprimer cette unité, procède à une battue simple que l'on appelle touchement. Le touchement suffit à assurer l'égalité de marche aux ensembles les plus complexes. — La barre n'est d'abord qu'un point de repère sans ambition rythmique. Son rôle est de faciliter la distribution des valeurs. Grâce à elle, s'organise un système de caselles où la proportion des durées sera plus aisément perceptible. Mais elle ne tardera pas à s'attribuer une autorité qui la dépasse. *Trois,* relégué au XVIe siècle, reprendra du poil de la bête au XVIIe. Il prétend alors être l'égal de *deux*. Et la barre devient une sorte de mètre auquel se référeront les rythmes. L'idée de rythme, rétrécie, s'inféode à la numérique : une période de quatre ou huit mesures devant automatiquement trouver son pendant en une autre de même dimension.

La musique sacrée, comme la profane, souvent se réfère à cette consigne. Elle perd alors cette admirable liberté qui faisait de la polyphonie antérieure une sorte de psalmodie polymélodique. Enrégimentée, la phrase latine prend une allure guindée, conventionnelle, qui lui reste inconnue au temps de Josquin ou de Roland de Lassus.

A côté de la polyphonie de rythme libre, le XVIe siècle a connu en France une polyphonie dite « mesurée ». Dès le XVe, l'humanisme italien a prétendu réaliser une poésie mesurée à l'antique. Un *Art de métrifier françois* paraît chez nous dès 1497. Antoine de Baïf attachera son nom à cette tentative de calibrer par

longues et brèves les syllabes de la langue française. Son vers mesuré postule le chant. Il en est inséparable. Et les principes qui règlent la répartition des brèves et des longues ont répercussion directe sur la rythmique musicale. Le musicien doit être lui-même métricien : il est tenu de se conformer avec une absolue rigueur à la métrique du vers. En le faisant, il donne justification à cette conception arbitraire : des durées verbales conventionnellement longues ou brèves le deviennent strictement quand elles sont chantées par 𝅝 et 𝅗𝅥. Ici, bien entendu, la barre de mesure est ignorée. C'est le retour à la proportion pure.

La conséquence directe de ces principes est la monorythmie : toutes les voix du chœur font entendre simultanément les mêmes syllabes. Seules, les notes de passage apporteront un élément de variété; toujours elles seront réparties entre les accords de façon à n'introduire aucun décalage quant à la succession des syllabes. Ainsi les paroles seront distinctement perceptibles (théoriquement), les paroles qui, les humanistes le veulent, « doivent être l'âme de la musique » (*H. A. M.*, nº 138). Cette musique, harmonique, où le *superius* a prépondérance mélodique — et rien ne s'oppose en bien des cas à ce qu'il soit seul chanté, les autres voix étant confiées aux instruments — favorisera le développement chez nous de la monodie accompagnée. En même temps, elle préparera l'avènement, au début du XVIIe siècle, de ce motet latin, rythmiquement simple, où règne l'harmonie.

LES MUSICIENS ET LEUR ŒUVRE

Dans cette évolution du langage musical, l'école française, l'école bourguignonne surtout vont occuper une place essentielle. Ce qui s'explique en partie par le goût que montraient alors les grands pour la musique chorale. De Charles VI à Charles VIII, les rois de France et leurs grands vassaux veillent à la qualité de leur chapelle. Le dauphin Louis, frère de Charles VII, joue de l'orgue et chante le motet dans une chapelle qu'il entretient. Charles d'Orléans chante et s'accompagne sur le psaltérion...

En 1385, à Cambrai, pour les noces de Jean sans Peur, ce sont les chapelains du roi qui firent le service divin, par demande du Duc de Bourgogne. D'où s'ensuivrait que le dit Duc n'avait pas encore de chapelle à sa disposition. Le premier des Ducs

qui porte attention aux choses de musique serait précisément Jean sans Peur. Longtemps, il eut pour résidence l'hôtel d'Artois, à Paris. Le 24 octobre 1412, Jean retient et emmène les quatre enfants de chapelle de son vieil oncle le Duc de Berry; et, avec eux, leur maître Nicolas Grenon avec qui il fait un contrat de trois ans. L'impulsion est donnée. La nuit de Noël 1424, Philippe le Bon fera vœu de fonder une chapelle de quatre enfants avec un maître qui leur apprendra l'art du chant, le contrepoint et le déchant. Un valet ou une chambrière les servira. Les enfants ne chanteront que la messe du samedi. La dotation se réalise, à la chapelle ducale de Dijon, le 14 février 1425. Le 26 janvier 1432, nouvelle fondation du même Philippe, suivie de dotation le 2 janvier 1433. Il s'agit cette fois de quatre hommes qui chanteront chaque jour, à huit heures, la messe de la Toison d'or. Ils commencent le 25 mars 1432. Ceci posé au départ, d'après des documents d'archives compulsées à Dijon en novembre 1951 par Dom Krebs, nous laisserons la responsabilité de ce qui suit à J. Marix qui a fouillé les mêmes archives. — Philippe le Hardi voudrait, dit-elle, une chapelle plus nombreuse et plus brillante que celle du roi de France. A côté de tout un peuple d'instrumentistes divers, de chanteurs et de chanteresses, Philippe le Bon entretient des choristes qu'il choisit lui-même un à un. « Il ne les engage qu'après les avoir longuement écoutés... — En dehors de sa chapelle privée, le Duc de Bourgogne fonde à la Sainte-Chapelle[1] de Dijon, à l'église Saint-Pierre de Lille[2] des maîtrises d'enfants de chœur où un maître de musique et un maître de grammaire apprendront aux petits clercs le déchant, le contrepoint et la grammaire. » Charles le Téméraire a une mauvaise voix, mais il aime la musique, il tient à chanter, il sait composer. Dans la joute d'influences que mènent les Ducs, ils font large la part des beaux-arts, spécialement celle de l'art choral. Leurs livres de comptes restent à cet égard les témoins irrécusables de leur goût et de leur pensée.

En outre de la Bourgogne, les États des Ducs couvrent alors le Luxembourg, le Brabant, la Picardie, l'Artois, la Flandre, les Pays-Bas. Tout ce Nord est un pays de culture vocale. Les enfants y muent plus tard d'ailleurs qu'au bord de la Seine et de la Loire. Et l'on ne se contente pas des chanteurs que fournit la région. On cherche partout les meilleurs. Il suffit, pour qu'ils cèdent à des propositions d'engagement, qu'on leur offre des

1. L'expression juste serait Chapelle ducale. Dom Krebs *dixit*.
2. Où se trouvaient les tombeaux de ses parents flamands.

avantages[1]. Or, à la cour de Bourgogne, les chanteurs sont des hommes cultivés, grassement prébendés. « Ils sont familiers du prince et cumulent leur office avec ceux de valet de chambre, secrétaire, aumônier, enfin conseiller lorsqu'ils deviennent premier chapelain[2]. » — A l'instar des Ducs, les chapitres entretiennent des maîtrises. Des foyers d'art choral naissent dans tout le Nord et l'Est. Ils rivalisent entre eux. Certaines de ces maîtrises acquièrent une telle réputation que les papes y viennent chercher[3] des maîtres pour leur propre chapelle et que l'école de l'Empire bourguignon, pendant tout le xve siècle, éclipse l'école française.

Au premier rang, parmi ces chœurs, se place la chapelle de Cambrai. Cambrai est alors un diocèse important qui s'étend presque jusqu'à Anvers. C'est là que Guillaume Dufay[4] sera formé. Né vers 1400, dès 1412 on le trouve au chœur. Vers 1430, il est à Rome, attaché à la chapelle pontificale. Plus tard, il sert à la cour de Savoie. Entre temps, il voyage, passe par Florence, Paris peut-être. Mais son point d'attache reste Cambrai. Dès 1436, il est chanoine de la cathédrale. Vers 1451, il dirige, au moins provisoirement, le chœur. A Cambrai, il a chanté, peut-être dirigé, la messe de Machaut qui, au xvie siècle, était encore au répertoire. Là, non seulement il a reçu une technique mais il est entré dans une tradition. Tout ce grand mouvement évolutif de la musique dont on s'efforce de faire saisir le fil va trouver en lui un acteur essentiel. Dans cette lutte qui met aux prises alors la modalité ecclésiastique et la tonalité classique, il marque un point en faveur de celle-ci. Il suffit de lire un motet de sa composition pour s'en rendre compte : l'*Alma redemptoris* par exemple (*H. A. M.*, n° 65). Il part sur un long unisson, en ut majeur, et toutes les phrases seront ponctuées par une cadence dans le même ton. Quant aux modulations qui se font jour ici ou là, elles ont lieu à ces tons que nous appelons voisins et s'opèrent sous le signe de la cadence parfaite. Le rôle structural de l'harmonie est ici clairement affirmé. Mais ce ne sont pas les seules remarques que provoque une telle composition : le *cantus* emprunté au plain-chant est installé au soprano. Or, le passage

1. Ceci surtout pour les adultes.
2. C'est J. Marix qui parle. D'après Dom Krebs, la cumulation serait inexacte.
3. L'expression : « y viennent chercher » est à reléguer parmi les accessoires de l'histoire romancée, affirme Dom Krebs. Il faudrait écrire, pour être exact : n'hésitent pas à agréer.
4. Avant lui, il eût fallu nommer deux Liégeois : Jean Cigogne et Jean Brasart. Les très rares œuvres de ces maîtres qui nous sont parvenues méritent l'épithète d'exquises.

du chant donné à la partie supérieure est un fait important : il donne à cette voix une priorité mélodique et du fait réserve à la voix la plus grave le rôle de conduite harmonique. Telle sera la conception classique. Et la fonction de la basse est d'autant plus marquée qu'elle pratique couramment les mouvements caractéristiques de la cadence; ainsi (mes. 21 sq.) :



Les deux pôles de la structure chorale sont donc ici très clairement affirmés. De plus, fait non moins digne de remarque, Dufay traite la mélodie empruntée avec une grande liberté. Elle lui fournit un fil conducteur. Il le prend tel. Mais on peut dire qu'en brodant autour de cette donnée tout un jeu de variations, il la recrée[1]. Le choral varié de Bach s'annonce. Sans doute Machaut traitait déjà librement le ténor emprunté; mais il reste chez lui empreint d'une certaine raideur. Ici, au contraire, la mélodie conductrice aère le motet; elle instaure en lui un principe de chant.

D'où cela vient-il à Dufay ? On a insisté sur l'influence qu'aurait exercée sur lui l'Anglais Dunstable. Il est un fait : Dunstable (contemporain de Dufay, mort en 1453) est un mélodiste épuré, son sens harmonique est vif; les remarques que nous venons de faire sur Dufay lui sont applicables. Mais rien ne prouve influence de l'un sur l'autre. N'est-ce pas ailleurs qu'il faut chercher ? De 1428 à 1437, Dufay chante à la chapelle pontificale. En Italie, il voyage. Il a certainement connu les compositions de Jacques de Bologne, de Jean de Florence. Il s'agit là de maîtres qui lui sont nettement antérieurs. Or, ces maîtres ont un sens mélodique développé; deux siècles avant Monteverde, ils pratiquent le *bel canto* (*H. A. M.*, pp. 52 à 54). Couramment ils confient la vocalise à la voix supérieure. On trouve chez eux des pièces à deux voix où la plus grave conduit une sorte de choral pendant que l'autre s'ébroue en libres mélismes. Avec eux, la modulation prend parfois un caractère cadenciel marqué et telle mélodie, apparemment modale au départ, s'affirme presque tout de suite tonale et le reste jusqu'à la fin, portant des sensibles par quoi elle module aux tons voisins. En Italie, en France aussi d'ailleurs, Dufay a entendu et chanté de ces innombrables pièces où deux ou trois voix mènent un canon extrê-

1. En donnant au mot le sens qu'il a pris tardivement (cf. ci-dessus p. 20, n. 1).

mement mélodique au-dessus d'une basse en valeurs étendues dont les mouvements annoncent l'avènement de la basse harmonique. Même si l'on pense, comme certains le veulent, que les Italiens sont venus antérieurement chercher chez nous leurs modèles, il semble normal d'admettre que le passage de Dufay par Rome et Florence a orienté son imagination.

Comment ne pas évoquer son fameux *Ave verum* (de la messe papale) qui semble avoir servi de modèle à Josquin de Prés. A le lire, on mesure l'évolution du motet. Dufay se présente ici comme une sorte de miniaturiste occupé à illustrer le texte verset par verset. Quel goût, quel savoir-faire ! Quel art de la répartition des couleurs : un duo de voix supérieures ouvre la pièce; suit un trio de soprano, ténor et basse; puis nouveau trio, mais soprano, alto et ténor; et la diversité se poursuit jusqu'au somptueux verset final, le seul qui soit à quatre voix.

Il faut le noter aussi : bien avant que le concile de Trente ait interdit le mélange des textes, chez Dufay et ses contemporains le motet à texte unique tend à s'imposer : ou bien les trois ou quatre voix prononcent les mêmes mots[1], ou bien ceux-ci sont confiés à une seule voix et les autres parties sont instrumentales[2]. Dans les deux cas, la composition se centre sur une seule idée et tous les éléments de l'ensemble collaborent à son expression, accordant souvent au *superius* priorité mélodique.

Des remarques analogues pourraient se multiplier à propos des messes de Dufay. Du moins celle-ci s'impose-t-elle : il sait construire une messe entière sur un seul thème. Voyons-le faire avec deux pièces de la *missa L'Homme armé* (*H. A. M.*; nos 66-67), thème fameux qui allait inspirer toute l'époque[3].

Dans le *Kyrie I,* le chœur entre à trois voix, sans ténor. Le soprano et l'alto partent sur une variation du thème. La basse qui paraît libre, en réalité, dès le début, emprunte aux quatre dernières mesures de la chanson sa ligne mélodique. Elle tournera incessamment autour de la donnée, sans jamais la produire textuellement, lui empruntant volontiers ces mouvements de quarte et de quinte qui caractérisent la basse classique. Quand les voix sont en marche depuis quatre mesures, entre le ténor qui fait entendre en *cantus firmus* les premières mesures de la

1. Dans l'*Ave verum* par exemple.
2. Ou vocalisées : ce qui paraît être le cas de l'*Alma.*
3. Bien entendu, il écrit également des morceaux de messe comme c'était alors l'usage. Ainsi, son fameux *Et in terra* « *ad modum tubae* » pour deux sopranos et deux trompettes graves et cet autre *Et in terra* à trois voix mixtes (attribué aussi à Suzoy), terminé par un long *Amen* où joue le hoquet, que nous chantons souvent à l'office.

chanson. Il se tait ensuite pendant sept mesures, rentre à la seizième avec la suite de la chanson et en achève la première phrase sans modifier une note; mais quand il est à terme, il ajoute une coda de quatre mesures pendant laquelle les quatre voix, libérées du thème, se dirigent vers la cadence finale deux fois de suite affirmée.

La structure générale de l'*Agnus* est analogue à celle du *Kyrie*. Mais particularité : au début de cette pièce prend place une formule latine qui annonce un canon énigmatique : *Cancer eat plenus et redeat medius,* qu'il faut traduire : que l'écrevisse aille en valeurs pleines et revienne en valeurs réduites de moitié. Pendant les trente-huit premières mesures, le ténor fait entendre un *cantus firmus* imité de la chanson; pendant les dix-neuf dernières mesures, le même *cantus* reparaît en valeurs réduites de moitié, mais il faut alors le lire en commençant par la dernière mesure et en remontant. Tous les maîtres du xve siècle, on l'a dit déjà, se montrent friands de tels jeux. Malavisé qui ne verrait là qu'exploit de rhétoriqueur. Si exploit il y a, on doit reconnaître qu'il atteste une intention : il s'agit de soutenir la composition en y instaurant un principe d'unité. L'écriture de telles pièces relève d'ailleurs d'une technique simple : l'auteur écrit son *cantus* sous les deux formes et, cette armature posée, il « réalise » les autres voix, en tenant compte des conditions imposées. La réduction des valeurs introduit du mouvement dans la partie finale, l'échauffe, y ajoute intérêt rythmique. Ainsi bâtie, la composition de Dufay dégage une haute poésie chorale et se présente comme témoin d'une esthétique : le musicien construit une messe, un motet, comme l'architecte une église. Il ne cherche pas ici à *s*'exprimer, à exprimer les sentiments que pourrait éveiller en lui la méditation des mots. Il ne prétend que mettre debout un édifice sonore. Pour le faire, il prend une donnée extérieure et l'utilise comme le constructeur utilise l'armature de fer pour monter son béton. Telle est l'importance de Dufay dans l'évolution structurale de la forme musicale appelée *Messe* que l'un de ses biographes a pu écrire justement : « Palestrina n'aurait jamais écrit la *Messe du Pape Marcel,* si la messe de Dufay *Ecce ancilla Domini* n'eût pas existé. »

Telle est à son égard l'opinion de ses contemporains que dans un motet composé par l'un de ses nombreux élèves, il est qualifié : *luna totius musicae atque cantorum lumine.*

Exactement contemporain de Dufay, Gilles Binchois naît vers 1400 dans le Hainaut. Son père, Jean de Binche, est conseiller à la cour de Guillaume IV de Hainaut. Binchois grandit et

se forme dans cette ambiance de cour. Dans la *Déploration sur la mort de Binchois,* Ockeghem résume ainsi sa vie :

En sa jeunesse fut soudart
D'honorable mondanité,
Puis a esleu la meilleure part
Servant Dieu en humilité.

D'abord soldat ou page, il entre ensuite dans les ordres et, vers 1430, on le trouve attaché à la chapelle de Philippe le Bon qu'il ne quittera plus guère jusqu'à sa mort survenue en 1460. Il a connu Dufay. Ils furent l'un et l'autre chanoines de la collégiale Saint-Wandru à Mons. Lui-même chanoine de la collégiale Saint-Vincent à Soignies et de Saint-Pierre de Cassel, pourvu de grasses prébendes. C'est un homme riche et cultivé. Ses poèmes sont choisis avec goût. Il les emprunte à Charles d'Orléans, Christine de Pisan, Alain Chartier... Rangé dès son vivant, par les théoriciens de la musique et les poètes, parmi les meilleurs maîtres du temps, à côté de Dufay, Dunstable, Ockeghem, il restera longtemps célèbre puisque Rabelais, au cinquième livre de *Pantagruel* — écrit vers 1550 — fait sonner un branle double sur la musique d'un de ses rondeaux.
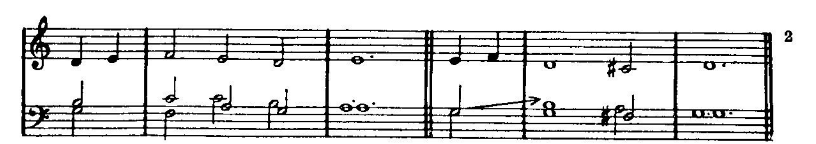
De lui aussi, on a fait l'élève de Dunstable. Dunstable est venu en France. Binchois est peut-être allé en Angleterre. Rien de plus n'est sûr. — Compositeur fécond, il est surtout connu par ses chansons. Mais sa musique sacrée est abondante aussi, et le choix copieux qu'en a publié J. Marix[1] permet d'en prendre vue. Nous diviserons cet ensemble en trois parties : psaumes, messes, motets.

Les psaumes sont conçus suivant le principe du faux-bourdon. C'est ici que l'influence anglaise est manifeste. On sait qu'au XIVe siècle s'est réalisé, sur le continent, un équilibre entre les consonances dites parfaites et les imparfaites. Or, les Anglais, on l'a vu, s'appuyaient depuis longtemps de préférence sur ces dernières. Le faux-bourdon, tel que le pratiqueront tous les maîtres au XVe siècle, superpose la tierce et la sixte. La méthode est à ce point systématisée que la plupart du temps la voix intermédiaire n'est pas écrite : l'indication « faux-bourdon », notée en tête de la partition, suffit à prescrire l'insertion, entre le dessus et la basse, d'une voix supplémentaire que les chantres, automatiquement, placent à la tierce au-dessus de la voix grave. Innombrables sont les pièces de ce temps où d'interminables enfilades de $^6_3$ s'abattaient sur l'auditeur émerveillé ou somno-

1. *Les musiciens de la cour de Bourgogne,* aux éditions de l'Oiseau lyre.

lent. Si l'indigence de l'harmonie rend inaudibles pour nous ces compositions, du moins restent-elles des témoins. L'accord parfait (renversé) s'y impose. La conduite de la série est assurée par la formule mélodique du mode, traitée en choral varié. Des altérations viennent « tonaliser » le mode, spécialement aux cadences où la double sensible s'affirme d'ordinaire. Quel que soit l'intérêt documentaire de telles compositions, ce n'est pas là que peut se faire jour l'originalité de Binchois. On la trouve ailleurs.

De ses messes, nous n'avons que des fragments[1]. Ils révèlent un homme plus attaché au passé que Dufay. Sans doute l'imitation y joue son rôle, introduisant des répliques nettement signifiantes; les voix sont bien individualisées; des silences fréquents, parfois prolongés, aèrent l'ensemble, mais le mouvement général garde une certaine raideur que souligne la fréquence des successions de consonances parfaites; ainsi :

 [2]

La répartition des grandes cadences affirme parfois un sens tonal et structural extrêmement avisé. Ainsi voit-on dans le second *Credo* (J. M., p. 176) toutes les clausules finales se répartir entre la tonique et la dominante, à grand renfort de doubles sensibles : Binchois en est aussi friand que Machaut.

Dans ces compositions, la « musique du mot » se fait jour : le *Glorificamus te* et le *Gratias* du second *Gloria* (J. M., p. 164) portent au *superius* des mélismes que l'on a pu distinguer dès le début de la pièce, que l'on retrouvera dans la partie laudative terminale. Mais, dans la partie centrale, déprécative, qui s'étend de *Domine fili* à *Quoniam* tout se calme. Il y a là une intention expressive et structurale bien digne d'attention.

Ces recherches se multiplient dans les *Credo*. C'est ainsi que l'on voit, dans le premier (J. M., p. 172) le contraténor, à *Sub Pontio Pilato, passus et sepultus est* descendre progressivement d'une octave. Immédiatement après, à *Et resurrexit,* le ténor, en un rythme très affirmé, s'élève et se tient dans le dessus de la

1. Cf. Jeanne Marix, *op. cit.*

2. Ces deux exemples, dans Jeanne Marix, *op. cit.*, pp. 160 et 161. Les références données par la suite, dans le texte, sous la forme : (J. M., p. ...) renverront au même ouvrage.

voix. Une analyse détaillée révélerait, dès cette époque et chez ce maître, — qui n'est pas, on y insiste, un auteur à tendances novatrices, — les préoccupations dont vivra l'art du siècle suivant.

Admirable est l'*Agnus* à quatre voix que donne ensuite Jeanne Marix (p. 185). Établi sur le plain-chant de la messe *Cum jubilo*, il le fait entendre au second ténor, en *cantus firmus*. Le *superius* tient là un rôle mélodique prépondérant, incessamment animé de mélismes. La seconde voix (contraténor) le suit, en imite parfois le rythme et même, fugitivement, se croise avec lui. Les deux voix inférieures, en une démarche lente, soutiennent l'édifice. Dispositif choral analogue en somme à celui de Machaut, puisque l'on peut, ici aussi, parler de deux chœurs autonomes superposés : aux voix supérieures sont réservés la mélodie et le mouvement; aux voix inférieures est attribuée la « justification » harmonique. — L'*Agnus II* est à trois voix; il oppose un *superius* très vivant aux larges tenues du ténor et du contraténor. Ici, le *cantus firmus* occupe la partie médiane; la basse étale des gestes de caractère cadenciel. Peu à peu, le *superius* s'anime; bientôt, il mêle le ternaire au binaire qui régnait jusqu'alors et la pièce s'achève sur une envolée magnifique de triolets qui se balancent au-dessus des harmonies planes comme une fleur sur sa tige. Comment, en rêvant autour de ce monument musical érigé, vers le milieu du XVe siècle, en Bourgogne, ne pas se rappeler qu'à la même époque, dans la même province, le chancelier Nicolas Rolin, construit les Hospices de Beaune ? C'est le moment où, en Picardie, s'élève Saint-Wulfran d'Abbeville, en Champagne Notre-Dame de l'Épine, à Rouen Saint-Maclou, à Alençon Notre-Dame. Les architectes, sur des bases qu'ils savent solides, sans renoncer en quoi que ce soit à la logique structurale, se mettent, eux aussi, à faire rayonner et flamboyer les dessus, à les cribler d'étoiles, à les sillonner de nervures, poursuivis par la passion du décor.

Parmi les motets que produit Jeanne Marix, il faut distinguer au moins l'*Ave regina coelorum* (p. 189). Nous sommes en présence d'une pièce de premier ordre. La voix supérieure part sur un thème imité de l'*Ave regina* liturgique qu'elle abandonne presqu'aussitôt pour se développer librement. Binchois, dont la mélodie est parfois un peu courte, conduit ici une arche de cinquante-neuf mesures. La seconde voix, souvent, aux entrées, imite le dessin de la première, parfois fort longuement, pour ensuite suivre son propre chemin. La voix inférieure se meut en de grands intervalles : quarte, quinte, sixte, octave; il arrive, comme il est alors d'usage, qu'elle se croise avec celle qui la

surmonte. L'ensemble chante et sonne à souhait. On s'étonnerait que de pareilles pièces aient pu tomber en oubli si l'histoire n'était là pour nous entretenir des variations du goût... Non moins exquis, mais d'un art moins recherché, l'*Ave verum* qui fait doublure avec la chanson *Adieu mes très belles amours*.

Dans l'ordre du motet prennent place des Hymnes sur *cantus firmus* qui annoncent ces pièces d'orgue que, beaucoup plus tard, les Titelouze, les Grigny écriront. Ainsi l'hymne *A solis ortu cardine* avec chant donné à la partie médiane; l'hymne *Beata nobis*, avec *cantus* varié au *superius ;* l'hymne *Gloria laus* également avec *cantus* varié au *superius*. Cette dernière composition comprend deux parties : refrain à trois voix, couplet à deux. Comme dans le *Gloria laus* grégorien, le refrain s'appuie sur la tonique et le couplet sur la dominante. Mais au lieu de traiter sa pièce en mode de ré, Binchois écrit le refrain en ré mineur avec do♯, fait ses cadences à la tonique, au relatif majeur et à la dominante; quant au couplet, il l'écrit en la mineur avec sensible et fait ses cadences soit à la tonique de ce ton, soit au relatif majeur de la dominante du même ton. Exemple-type du sens tonal chez les maîtres du temps.

Avec Dufay et Binchois, la musique est à un tournant. Si l'un des deux a les yeux plus nettement dirigés vers le renouveau, tous les deux organisent les ressources qu'offre le passé et dont l'avenir saura tirer profit. L'avenir immédiat, c'est ce Jean de Ockeghem qui, en une Déploration restée fameuse, devait célébrer la mort de Binchois.

Né en Flandre, vers 1430[1], Ockeghem débute comme choriste enfant à la cathédrale d'Anvers. Il figure ensuite parmi les chanteurs du roi de France. Il y restera jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant plus de quarante ans, servant successivement Charles VI, Louis XI, Charles VIII. Premier des sept chantres non prêtres, il figure sur la liste des officiers de Charles VII. *Aurea vox okegi*, répétait-on alors. La formule est d'Érasme. Allusion à la qualité du chanteur ? Plaisanterie sur la charge lucrative dont l'avait gratifié le roi ? On ne sait. Mais deux faits sont sûrs : il avait une belle voix; en 1459, la trésorerie de Saint-Martin de Tours lui fut attribuée, avec dispense de résidence. Sous Louis XI, à partir de 1465, il cumule cette fonction avec celle de maître de la chapelle de chant du roy.

On a fait de lui l'élève de Dufay. Sans certitude. Mais il est évident qu'il dérive du maître de Cambrai plutôt que d'un Binchois. L'écriture, avec lui, continue de s'aérer; elle évolue nette-

1. Très probablement plus tôt.

ment dans la direction de ce Josquin de Prés que, sans preuve, on a rangé parmi ses élèves à côté de Loyset Compère, Pierre de la Rue, Antoine Brumel. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il jouissait, pendant sa vie, d'un grand renom. A sa mort retentit un « concert d'hymnes funéraires et de lamentations » parmi lesquelles il faut inscrire la *Déploration sur la mort d'Ockeghem* de Josquin de Prés bâtie sur le ténor *Requiem aeternam.*

Plusieurs compositions d'Ockeghem, hautement réputées (le canon *Deo gratias* à trente-six voix; la messe *Cujus vis toni* chantable en premier, troisième, cinquième ou septième modes à volonté; la *Missa Prolationum* où se mène un jeu étroit de canons et d'imitations; d'autres) lui ont établi une grande réputation de pédagogue. Il la mérite. Mais peut-être a-t-elle trop minimisé celle du musicien. On a été tenté de ne voir en lui qu'une sorte de rhétoriqueur. En réalité, nous sommes en présence d'une haute figure. Nul plus que lui ne contribuera à la prise de possession par l'intelligence et la volonté des ressources de la musique. — Comme ses contemporains, il reste généralement fidèle à la tradition du ténor conducteur, mais avec une liberté agrandie. Ainsi, dans la messe *Ecce ancilla Domini,* il ne craint pas de le transposer deux fois à la quarte inférieure. Ailleurs, dans la messe *Sine nomine,* il ne retient du ténor que l'*incipit* et le reproduit tel au début de chaque pièce. La *missa Quinti toni* est libérée de tout ténor conducteur... Quel que soit le parti adopté, partout on retrouve ce goût pour la libre vocalise que déjà Dufay manifeste; et sa vocalise n'est pas seulement décorative mais éminemment expressive (*H. A. M.*, 73 b). Parmi les compositions d'Ockeghem, il faut encore citer la *Missa Caput*, la messe *Au travail suis* dont le ténor est emprunté à une chanson de Binchois, la messe *Ma maîtresse* (*Kyrie* et *Gloria* seulement) composée sur la chanson du même nom (*H. A. M.*, 74). Quant à la messe *Fors seulement,* incomplète aussi, composée sur un ténor qu'Ockeghem emprunte à l'une de ses chansons, elle est écrite à cinq voix. Rare à l'époque, le fait doit être signalé : il atteste la naissance du concept de « registration » dans l'arrangement des voix. L'idée de colorer la masse en opposant les timbres fait son chemin[1]. Chez Josquin, elle trouvera des réalisations que le XVIe siècle ne dépassera pas.

S'étonne-t-on de voir un maître dont le visage est d'ordinaire peint d'austérité introduire à l'église des mélodies profanes ? Il est facile de répondre qu'il obéit à un usage. On peut dire

1. Bien entendu, cette idée est en route depuis longtemps. La distribution des timbres dans l'*Ave verum* de Dufay (cf. p. 69) en est une preuve. Combien d'autres en pourrait-on donner et qui sont de beaucoup antérieures.

une tradition. Qui remonte aux origines de l'Église. Gevaërt a dénombré cinquante nomes grecs, chansons de soldats, de mariniers, de vendangeurs, de nourrices, de courtisanes qui sont entrés dans le corpus grégorien. Au siècle qui nous occupe, Jeanne Marix l'a noté, « on ne se gêne pas pour introduire des chansons à l'église; au texte frivole, on substitue un texte sacré et l'œuvre... devenait « saincte chansonnette ». Scandale ou juste conception ? Un timbre en soi n'a pas de signification intellectuelle. Les paroles seules lui en donnent une, occasionnelle. Changent-elles ? La matière musicale prend un autre sens. Jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, on gardera ces vues : l'hiatus qui sépare le profane du sacré se prononcera plus tard. D'où que viennent leurs thèmes, les motets et les messes de Jean de Ockeghem témoignent autant pour son sens de ce qui convient que pour son savoir-faire.

Après lui, du moins faut-il nommer Busnois qui se dit lui-même son disciple et fut au service de Charles le Téméraire. Mais le véritable continuateur d'Ockeghem est Jacob Obrecht. Né en 1450, il fait ses débuts de chanteur à Utrecht où, plus tard, il aurait eu Érasme comme élève. On le voit tour à tour à Cambrai, à Bruges, à Anvers tenant fonction de maître de chapelle. Enfin, il vient en Italie et meurt à Ferrare en 1505. — Son œuvre est abondante : vingt messes, un *Requiem,* une Passion selon saint Matthieu, de nombreux motets... Avec Ockeghem et lui, la technique accède au dernier palier qui précède les sommets où se poseront les grands renaissants. Car, parmi ceux-ci, il convient de ranger Josquin de Prés dont Obrecht est le contemporain.

Dans un rapport analogue à celui qui s'établit entre Binchois et Dufay, Obrecht et Josquin semblent préoccupés, l'un de mettre au point les données du passé, l'autre d'ouvrir des horizons. Est-ce à dire qu'avec Obrecht la technique ne connaisse pas de progrès ? Il est clair que, dans sa *Missa Caput,* en passant alternativement le ténor de *sol* à *ut,* il est à la recherche de renouvellements harmoniques. Ockeghem, on l'a vu, fut tenté par ce procédé. Il ne l'a pas employé d'une manière aussi systématique. Quand, d'autre part, nous distinguons chez Obrecht le souci de créer pour le mot un module musical qui l'accompagne dans toutes les voix, nous devons reconnaître que, s'il réussit magnifiquement, Ockeghem lui avait donné l'exemple. Et nous savons que, depuis Dufay, l'attention n'a pas cessé de se tourner de ce côté. Obrecht apparaît plutôt comme un centralisateur que comme un inventeur. Intelligence lucide, servie par un parfait savoir, il achève, magnifiquement d'ailleurs, de mettre au point

l'instrument dont d'autres vont se servir; il leur offre un terrain de départ parfaitement déblayé.
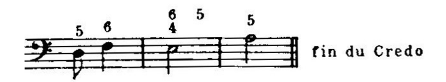
Longtemps, Josquin de Prés (1450-1521) éclipsera ses devanciers et ses contemporains. Dès son vivant, qualifié « Prince de la musique », il reste un des seigneurs de la musique française. Suivant l'historien que l'on consulte, on le voit naître en Toscane, dans les Pays-Bas, à Cambrai, dans le Hainaut... La plus appuyée des conjectures fait de Condé-sur-Escaut sa patrie. C'est là qu'il vint finir sa carrière. — En 1474, il est à Milan, au service des Sforza. De 1486 à 1494, il fait partie de la chapelle pontificale. Puis, on le trouve à Ferrare, musicien d'Hercule d'Este. Vers 1500, rentré en France, il compte parmi les choristes de Louis XII. A la mort de celui-ci, il devient chanoine de Saint-Quentin, et, sur la fin de sa vie, appartient au chapitre de Condé-sur-Escaut.

Ses messes, — il en a écrit trente-deux, — peuvent être divisées en deux catégories : celles où triomphe la scholastique; Josquin s'y avère une sorte de rhétoriqueur génial; ainsi la messe de *L'Omme armé super voces musicales*. Le thème fameux y est présenté tour à tour en *ut, ré, mi, fa, sol, la ;* d'où le titre. Dans l'exploitation de cette donnée, une suprême adresse se fait jour; non point seulement l'adresse du technicien, celle du magicien. A côté des prouesses de virtuosité, prennent place des compositions de haut lyrisme. Ainsi la messe *Pange lingua* et la messe *Ave maris stella,* chacune écrite sur le timbre dont elle porte le nom. A examiner d'un peu près la seconde, on se rendra compte du point où en est parvenu dès cette époque l'art de composer.

Le *Kyrie* utilise les éléments mélodiques de la strophe originale dans l'ordre où ils se présentent. Si nous les appelons A, B, C, D, nous dirons : A et B nourrissent le premier *Kyrie*; C, le *Christe*; D, le *Kyrie III.* Même distribution thématique dans le *Gloria,* jusqu'à *Qui tollis.* A *Qui tollis,* A reparaît. Quand chacune des voix l'a présenté deux fois, au moment où surviennent les mots *Suscipe deprecationem nostram* commence un long développement qui combine les éléments libres avec des figures thématiques. Cet esprit de liberté traverse le *Credo.* Une exposition d'une vingtaine de mesures inaugure la pièce par A que les quatre voix font entendre successivement. Ensuite l'esprit d'invention entre en jeu faisant appel au thème pour mettre en valeur les mots jugés les plus signifiants et maintenir le principe d'unité en ce débordement de musique : A souligne l'*Et incarnatus,* l'*Et resurrexit,* l'*Et ascendit,* le *Qui cum Patre*; il marque le *Confiteor* d'un caractère très affirmatif par un rythme incessam-
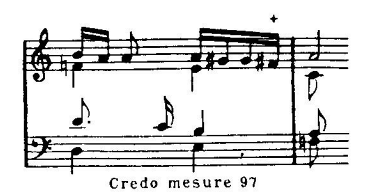
ment réitéré. La cellule initiale de D survient au *Crucifixus,* à l'*Et in spiritum* et à l'*Et exspecto* qu'elle appuie de syncopes. Sans entrer dans le détail, du moins faut-il, au *Sanctus,* signaler le grand fleurissement mélodique du *Pleni sunt* où l'idée *gloria* s'épanche en une vaste jubilation de trente mesures et le véhément *hosanna* où le thème est clamé en *cantus firmus* par quatre voix sur sept, en octaves, pendant que les trois autres mènent d'allègres contrepoints, entremêlent binaires, ternaires et syncopes. Page d'une grandeur berliozienne écrite vers l'an 1500. La conclusion de l'œuvre se fait par l'*Agnus III* où ténor et soprano se répondent en un canon dont l'hymne fournit toute la substance.
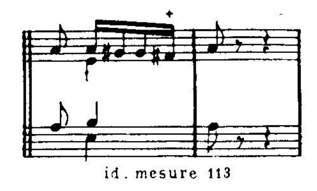
Ne suffit-il pas maintenant d'évoquer la messe de Machaut pour mesurer le chemin parcouru ? Chez Machaut, chaque pièce a son thème propre. C'est par les éléments inventés que l'auteur tente d'unifier. Ici, le thème lui-même instaure l'unité. Partout présent au début de la pièce, partout appelé quand il s'agit de mettre en évidence un mot ou une idée, il agit en maître d'œuvre : non seulement il préside et gouverne la musique, mais au texte lui-même il juxtapose les idées qu'il porte en lui, les tenant de sa propre origine. C'est par son ministère que la composition prend son plein sens. — Chez Machaut, dans quatre pièces sur six, règne la teneur : l'édifice a besoin de cette armature pour tenir debout. Quand, dans l'*Hosanna* de Josquin, le thème prend figure de *cantus firmus,* c'est pour répondre à un appétit d'amplification lyrique. Non plus ressource technique, mais dilatation resplendissante de l'idée. — Le thème, chez Machaut, est fixé à une voix : la teneur. Ici, toutes les voix s'en emparent. Elles sont égales en qualité et en pouvoir devant la mélodie et le rythme. — Comme au temps de Machaut, l'horizontalité continue de s'imposer. Le chœur reste un ensemble de mélodies superposées. Théoriquement du moins. Dans la pratique, l'accord de trois sons et son renversement, la sixte — même la sixte et quarte : *Credo,* mes. 161 — est reçu comme tel. La marche harmonique est nettement conçue comme un jeu de cadences emboîtées. La cadence parfaite des classiques, par sous-dominante, dominante, tonique s'y rencontre :



La cadence parfaite simple, par dominante tonique, avec sensible, est ici d'usage constant. Et, fait hautement significatif,

c'est une cadence plagale qui termine le dernier *Agnus*. Non moins chargée de sens est l'écriture de certaines cadences qui commencent à faire figure d'archaïsme. Une sorte de compromis s'y impose : le mouvement mélodique traditionnel y subsiste, mais la basse lui imprime une marque harmonique nouvelle. Ainsi, dans le *Credo :*


Credo mesure 97


id. mesure 113

L'échappée (+) reste ici un témoin de l'horizontalisme intégral. Et cependant elle a déjà cet aspect que, si souvent, on lui voit au XVIe siècle — chez Janequin, Goudimel, Palestrina... — de note qui, échappant au contrôle harmonique, le présuppose : à la fois vestige du passé et annonce de la conception classique.

L'examen de la messe *Pange lingua,* dans l'ensemble, ne nous apprendrait rien de plus. Il faut noter cependant que l'*Et incarnatus* y est tout vertical. C'est un vieil usage. Machaut déjà y satisfait. Au moment où les fidèles s'inclinent, les voix se recueillent. Sacrifiant la liberté de leurs mouvements, elles se rangent sous la dépendance de l'accord. L'intention est manifeste. Pas moins ne l'est la signification technique de tels passages : la valeur expressive de l'accord en soi y est reconnue. Certains motets de Josquin, par exemple le *Tu solus qui facis mirabilia* ou le *Tu pauperum refugium* (*H. A. M.*, 90) sont ainsi basés sur l'homophonie. Tout alors : mouvements de la basse, répartition des cadences, atteste la poussée du sens harmonique. Pour constater à quel point, dans la combinaison du vertical et de l'horizontal, cette poussée s'exerce chez un Josquin, il suffit de se reporter au fameux *Ave vera virginitas,* partie centrale de l'*Ave Maria,* où un canon à la quinte, mené à un temps de distance, est soutenu par la basse la plus formellement cadencielle qui soit...

Si les messes révèlent la grande intelligence de Josquin, la sûreté de son sens structural, dans le motet son cœur se donne libre cours. Même quand les combinaisons les plus complexes de la scholastique interviennent, la sensibilité ne perd jamais ses droits. Ce que l'on peut voir précisément dans l'*Ave Maria* où les jeux canoniques ne cessent pas et dans l'*Inviolata* à cinq

voix où deux parties présentent le plain-chant en canon à la quinte[1].

A côté de l'*Ave Maria,* véritable fête printanière qui se déroule dans la lumière, le *De profundis* déchirant, tragique, le *Misericordias Domini,* véritable kermesse sacrée... Ce n'est plus seulement le pouvoir rythmique des mots qui, en de telles pages, sollicite le compositeur, mais leur contenu intégral : signification et pulpe émotionnelle. Toutes les intentions du texte cherchent alors expression dans la musique; chaque proposition grammaticale, chaque vocable parfois, trouvent par le ministère du musicien, un dessin approprié, véritable symbole mélodique. Parmi nos maîtres, peu pousseront plus loin le souci de traduction juxtalinéaire, peu trouveront des accents par où, à ce point, les paroles seront exaltées. — De la contemplation mystique la plus détachée jusqu'au cri le plus profondément incarné, toute la gamme des sentiments religieux rencontre sous la plume de Josquin son expression. Ce maître de la scholastique compte parmi les plus hauts lyriques de l'histoire. Il est de ceux chez qui la virtuosité reste toujours au service de l'intelligence et du cœur, de ceux pour qui comprendre, aimer, chanter ne font qu'un. Avec lui, commence la lignée de ces créateurs géniaux au bout de laquelle on voit émerger un Jean-Sébastien Bach.

Le moment où paraît Josquin ouvre une des grandes époques de l'art polyphone : innombrables autour de lui sont les maîtres flamands et français qui mériteraient que l'on s'attardât à eux. Il faut hélas se contenter de nommer ceux dont l'œuvre a été partiellement retrouvée : l'Orléanais Antoine de Févin († 1512), le Flamand Heinrich Isaac († 1517); Pierre de la Rue († 1518); Loyset Compère († 1518); Antoine de Brumel (14..-15.. ?); Jean Mouton († 1522); Van Pulaër († 1528); Gascogne, Van Werbecke, Pipelare, Verbonnet, Lupus, Jean Lhéritier...

La génération suivante ne sera pas moins riche : on y trouve Elzéar Genêt († 1532) connu aussi sous le nom de Carpentras qui désigne son lieu d'origine; Jean Richefort († 1547) qui fut maître de chapelle à Bruges; Jacques Arcadelt († 1557) qui appartient à la chapelle papale puis à celle du roi de France; Thomas Crecquillon († 1557), Jacob Clemens — *Clemens non papa* — († 1558) et Gombert († 1560) qui furent maîtres de chapelle de Charles-Quint; Claudin Sermizy († 1562), maître de la chapelle royale de France; Pierre Certon († 1572), chape-

1. Le canon tient ici le rôle de la vieille teneur médiévale à laquelle d'ailleurs Josquin et tous les maîtres du xv[e] siècle restent indéfectiblement fidèles. Voir par exemple la *Déploration* d'Ockeghem sur la mort de Binchois ou la *Déploration* de J. de Prés sur la mort d'Ockeghem. Voir aussi le *Stabat* de Josquin.

lain de la Sainte-Chapelle; enfin Firmin Lebel († 1573) qui, né à Noyon, devint maître de chapelle de Saint-Louis-des-Français puis chanteur à la chapelle papale. Il passe pour avoir été, à Rome, l'un des maîtres de Palestrina.

Ce n'est pas sans regret que l'on se voit condamné à cette énumération toute sèche. Du moins doit-on la rompre pour attirer l'attention sur quelques-unes des figures les plus représentatives de cette époque.

Connu surtout par ses chansons à programme (*Caquet des femmes, Chant des Oyseaux, Bataille de Marignan, Cris de Paris...*) Clément Janequin (1495-1560) est cependant homme d'église, curé d'Unverre au diocèse de Chartres, plus tard chapelain de François de Guise. Comme tous les maîtres du temps, il écrit des motets, des messes, ne craignant pas d'en emprunter les thèmes à ses propres chansons. Henry Expert a récemment publié sa messe *La Bataille*. Elle est précisément composée sur les thèmes de la fameuse *Bataille de Marignan*. Intéressante à chanter pour ses qualités chorales qui sont grandes, cette belle œuvre mérite qu'on la regarde un peu. Le *Kyrie* décalque l'exposition de la chanson. Le *Gloria* reprend le même emprunt et le pousse un peu plus loin. Quant au *Credo,* il suit la fantaisie vocale d'un bout à l'autre; toutes les figures mélodiques y sont tour à tour adoptées, sans choix, dans l'ordre où les présente la composition primitive. Ce n'est pas un menu plaisir pour le curieux que de voir avec quelle adresse le musicien sait faire passer d'un texte français au texte latin les mêmes dessins, laissant les mots réinformer les rythmes. On touche de près, devant un tel exemple, l'idée que se faisaient, de l'expression musicale, ces vieux maîtres. Ils ne se réfèrent pas tant, on l'a affirmé déjà, au contenu intellectuel ou affectif du mot qu'à sa figure rythmique. Elle leur prescrit des dispositifs. C'est en obéissant à cette prescription qu'ils atteignent l'exactitude. Et, par elle, la vérité expressive. D'où la « sobrietas » qui caractérise leurs compositions sacrées et les approprie au culte, même quand elles tirent d'œuvres profanes leur substance. Les pièces suivantes : *Sanctus, Benedictus, Agnus,* sont, suivant l'usage, tributaires des mêmes thèmes que les premières. Mais un souci de renouvellement s'y fait jour qui retient l'attention. L'auteur ne se contente plus de reproduire : il développe. Les maîtres du siècle précédent n'ont pas travaillé en vain. Ils sont suivis. L'art de la fugue se prépare qui est comme on le sait, l'art de tirer d'un motif donné des ressources nouvelles, l'art d'entretenir l'intérêt en faisant jaillir du sujet toute une famille de figures plus ou moins étroitement apparentées à la première. Nous avons vu Josquin

pousser très loin ce travail à l'intérieur de pièces comme le *Gloria,* le *Credo,* le *Sanctus* de la messe *Ave Maris stella ;* nous voyons ici Janequin le reprendre pour instaurer dans la dernière partie de son œuvre des éléments de renouveau.

A peu près contemporain de Janequin est le Néerlandais Adrien Villaërt (1490-1562). Quelque temps *cantor regis ungariae,* il prend, à Venise, en 1527, la direction du chœur de Saint-Marc. Saint-Marc possédait deux orgues et deux vastes tribunes. Villaërt divise son ensemble choral en deux chœurs qui tantôt dialoguent, tantôt s'unissent. Innovation qui allait exercer une influence considérable sur l'art vénitien. Maître d'Andrea Gabrieli, Villaërt passe, non sans raison, pour l'initiateur de ce grand mouvement de style décoratif auquel Andrea Gabrieli et son neveu Giovanni allaient attacher leurs noms. Un autre élève de Villaërt, Cyprien de Rore, est né à Malines vers 1516. Il vint tôt à Venise où il allait succéder à son maître. De là, il passe à Parme où il prend la direction de la chapelle d'Ottavio Farnèse et meurt dans cette ville en 1565. Lui aussi pratique l'écriture à deux chœurs, Mais il ne se contente pas d'imiter : sa langue est personnelle; elle se distingue par une harmonie pleine d'accords imprévus où règne un chromatisme hardi toujours mis au service d'une interprétation colorée des textes. A ces deux maîtres, qu'il fallait au moins présenter au passage, ne fut-ce que pour indiquer le lieu et le sens de leur influence, nous n'avons pas à nous arrêter puisque leur activité s'est exercée hors de chez nous.

Plus strictement représentatif de l'esprit français s'avère un Claude Goudimel. Né à Besançon vers 1510, mort à Lyon en 1572, victime de la Saint-Barthélemy, il passa longtemps pour avoir été le maître de Palestrina. Présentée pour la première fois, au XVIIe siècle, par un compositeur de l'école romaine, Antimo Liberati, contestée ensuite, cette opinion fut reprise au XIXe siècle par Baini. Bien qu'on la trouve encore exprimée par Riemann dans son *Dictionnaire de musique,* par d'Indy dans son *Traité de composition* et dans l'*Encyclopédie de la musique* de Lavignac, elle doit être définitivement abandonnée. Goudimel, Brenet l'a établi, n'est jamais allé à Rome. Il n'a donc pas pu avoir pour élève Pierluigi da Palestrina qui semble, lui, n'avoir jamais quitté Rome. Casimiri, nous l'avons vu plus haut, attribue cet honneur à un autre Français : Firmin le Bel. Les œuvres de Goudimel furent d'ailleurs toutes imprimées en France ou dans les Pays-Bas. Elles comprennent des *Magnificat* sur les huit modes, à cinq voix, des motets, une première harmonisation du psautier huguenot à peu près note contre note avec chant au ténor, une seconde

harmonisation du même psautier en style orné avec le chant généralement au soprano, des psaumes de David mis en musique en forme de motets à seize voix et enfin des messes dont l'une, la messe *Le bien que j'ay* figure actuellement encore au répertoire des maîtrises qui accordent une juste place à la polyphonie de la Renaissance. Il suffit d'en lire le *Kyrie* pour comprendre ce que nous voulions dire à l'instant en donnant Goudimel comme spécifiquement français. L'extraordinaire élégance des lignes, la liberté dans la marche des voix superposées, l'adresse dans la distribution des silences, la registration chorale, la fraîcheur et la spontanéité de l'inspiration, la clarté et la mesure dans l'expression (toutes qualités que l'on retrouve par exemple dans le charmant motet pour la fête de l'Épiphanie : *Videntes stellam Magi*) font vraiment de ce maître l'émule d'un Du Bellay ou d'un Baïf.

Et nous voici devant le nom qui domine toute la seconde moitié du siècle. Exactement contemporain de Palestrina, Roland de Lassus naît à Mons en 1532. Doué d'une voix merveilleuse, il sera victime de ce don : trois fois enlevé par des amateurs ! La troisième fois, son ravisseur l'entraîne en Sicile, puis à Milan où il achève ses études musicales. On le trouve ensuite à Naples, puis à Rome où, dès 1553, il dirige le chœur de Saint-Jean-de-Latran. Un an plus tard, il rentre en Belgique en passant par la France et l'Angleterre... Munich ensuite sera son point d'attache. D'abord ténor à la chapelle ducale, il devient bientôt maître de chapelle du duc de Bavière et le restera jusqu'à sa mort (1594). Mais les nécessités de sa profession — il doit chercher des chanteurs et des instrumentistes — et peut-être le goût du déplacement font qu'il continue de voyager. L'Italie le revoit passer trois fois au moins. A la cour de France, il est reçu, fêté. Charles IX voudrait l'attirer chez lui; il lui fait des ouvertures... Les milieux artistes et humanistes l'accueillent. Esprit vif, il comprend et goûte tout ce qui s'offre à lui. Tour à tour Sannazar, Pétrarque, l'Arioste, Fiamma, Ronsard, Baïf, Belleau lui offrent des textes où les aspects divers de son caractère trouvent motif d'expression... L'abondance de sa production donne le vertige : sept cents motets, cinquante-deux messes, une centaine de *Magnificat*, quatre passions, les sept psaumes de la pénitence, un *Stabat* à huit voix, des hymnes, cinq offices, des lamentations, leçons, litanies. Et une œuvre profane presque aussi riche.

Toute cette musique est traversée par un souffle puissant et libérateur. De Lassus sait tout du passé : la pratique du *cantus firmus* et du canon, le travail fugué avec renversements des

motifs, les contre-sujets en contrepoint double, les diverses formes d'imitation; tous les secrets de l'école lui sont familiers. Mais l'esprit qui le pousse lui interdit de se contenter d'imiter même génialement. Il invente. Son art débouche sur l'avenir. Son harmonie est pleine de trouvailles qui appellent Schütz et Bach : à la dissonance il impose des figures inédites et par là même expressives; volontiers il pratique des contrepoints en tierce qui annoncent notre contrepoint d'accords; la primauté de la basse souvent chez lui s'accuse, présageant le proche avènement du *continuo;* la modulation se fait de plus en plus audacieuse et dramatisante. Les pouvoirs colorants de l'art des sons s'affirment. Pour la première fois peut-être dans l'histoire de la musique, l'harmonie et le contrepoint sont regardés comme une matière que l'artiste manipule, tripote, tantôt avec des mains rustiques, tantôt avec des doigts de dentellière. Nul n'a jamais mieux su mettre en parallèle les masses verticales et les petits ensembles horizontaux, aérer le tissu sonore par des silences, ménager des rentrées qui portent. Le chœur devient une sorte d'orchestre dont les familles sont bien distinctes, tour à tour opposées ou rassemblées; s'ensuit une richesse et une diversité d'effets que Bach lui-même ne surpassera pas. Cette énorme imagination est partout à l'aise, toujours prête à répondre aux sollicitations des textes par une création. Quel que soit le sujet qu'il aborde, c'est le côté par où le fait ou l'idée peut devenir accord ou mélodie et ainsi prendre figure à la fois dans l'espace et le temps qui lui apparaît. Rien pour lui qui ne soit chantable... Si cet homme du Nord a pu trouver en lui cette passion pour la plastique sonore, pour l'image et la représentation, d'où lui vient donc ce goût de la couleur ? Peut-on poser la question sans se souvenir aussitôt qu'il a fréquenté les maîtres vénitiens ? Et ce grand sens orchestral du chœur que nous venons de relever, n'est-ce pas aux mêmes qu'il le doit ? Il sait tout du passé, disions-nous à l'instant. Il sait tout aussi du présent. Mais savoir n'est rien. Il a tout absorbé, tout assimilé pour en faire quelque chose qui porte la marque de sa « patte » prestigieuse. — La messe, le motet, il les conçoit comme les conçoivent ses prédécesseurs immédiats, ceux que l'on vient d'interroger. Analyser telle ou telle composition de lui ne donnerait sur les formes aucun élément que l'on n'ait déjà. Mais il y a ce ton qui est le sien. Ce ton ? Non, ces tons, car, comme il sait tout, tour à tour il prend tous les tons, mais toujours, au-delà de la diversité, cette nuance d'expression qui n'est qu'à lui... Il est l'un des premiers sans doute, chez nous, qui, à travers les notes, et malgré une stricte fidélité aux traditions de tous ordres, manifeste une

personnalité distincte, repérable comme l'est celle d'un Monteverdi, d'un Bach, d'un Hændel. On ne peut qu'indiquer. Il y aurait, sur ce sujet, un beau livre à écrire...

A côté de De Lassus, Philippe de Monte, né à Malines en 1521, mort à Vienne en 1603. C'est, lui aussi, un grand producteur : trente-cinq messes, trois cents motets, plus de onze cents madrigaux, des chansons... Celles de ses compositions que nous avons pu lire et chanter, grâce aux publications récentes de l'école de Malines, révèlent un maître de haute classe qui, par ses recherches et ses goûts, s'apparente à De Lassus mais montre plus de modération, plus de réserve dans l'expression.

Quant à Guillaume Costeley (1531-1606), il n'a laissé de musique sacrée que quelques motets et des noëls pleins de charme...

Pour en finir avec cette époque où l'abondance et la qualité se disputent la priorité, il faut au moins évoquer trois grands noms que l'on peut réunir sous un signe commun : Claude le Jeune[1] (1528-1600), Du Caurroy (1549-1609), Jacques Mauduit (1557-1627). L'*Académie de musique et de poésie,* dont l'ambition fut d'appliquer à la musique française les lois de l'ancienne métrique, trouva en eux ses principaux collaborateurs. Goudimel avait écrit de la musique sur les *Odes* d'Horace en se laissant guider par le mètre latin. Eux mettent leur génie au service de la poésie française mesurée. Des contraintes acceptées, émane une rythmique pleine d'inattendu à quoi les balancements irréguliers donnent une grâce parfois un peu factice, souvent réelle. Cette grâce n'est point leur seule vertu : quand Claude le Jeune met en musique le *Psaume 88* d'Agrippa d'Aubigné, il égale le poète en verve et en truculence; quand Jacques Mauduit chante le *Psaume 150* d'Antoine de Baïf, il en souligne, naïvement mais justement, toutes les intentions décoratives et il les enveloppe d'une étoffe sonore somptueuse. En de telles pages, ils atteignent l'un et l'autre la plus authentique grandeur. Mais leur collaboration avec l'*Académie* n'évoque qu'un aspect de leur savoir-faire. Ils ne s'en tiennent pas là. Eustache du Caurroy, dont les *Noëls* restent célèbres, et Claude le Jeune manient l'écriture contrapuntique la plus adroite qu'ils rehaussent l'un et l'autre des ressources du chromatisme.

1. Claude le Jeune est certainement l'un des plus importants parmi les maîtres français de l'époque. On attend l'étude qui lui donnera sa vraie place dans l'histoire. H. Expert en avait rassemblé les premiers éléments. L'ouvrage reste à écrire.

Quant à Du Caurroy, son œuvre presque entière est enfermée dans les bibliothèques. Ce que nous en connaissons : *Messe des obsèques royales, Noëls,* est d'un contrapuntiste excellent.

A de tels maîtres, à tous ceux que nous avons nommés, il ne manque, pour garder une survie réelle, que des chœurs pour les chanter. Misère, irrémédiable, de la musique : pensée, écrite, elle reste comme rien tant que les interprètes lui font défaut.

« Les exécutions de Saint-Gervais, écrivait Paul Dukas en 1892, nous ont permis de jeter un coup d'œil plus profond sur le passé de la musique en nous conduisant au point précis où elle a commencé à devenir un art[1]. » Les œuvres qui viennent alors d'être présentées à Saint-Gervais sont de Josquin de Prés, de Palestrina, de Victoria. Tels sont ceux par qui, aux yeux d'un homme très informé, à la fin du XIX[e] siècle, la musique commence à être un art. On sait maintenant qu'il convient de réviser largement cette vue. L'art magnifique des grands renaissants français et étrangers est l'aboutissement d'une longue gestation. Quand ils paraissent, bien des chefs-d'œuvre ont vu le jour. Il n'en reste pas moins qu'avec eux, la polyphonie vocale atteint un de ses sommets. Ils sont en possession d'une technique évoluée. Eux-mêmes chanteurs ou chefs de chœur, la matière qu'ils triturent n'a point de secret pour eux. Ils savent ce qu'ils veulent : le chœur sonnant dans l'édifice, tel est l'instrument; ils s'entendent à utiliser toutes les ressources qu'il offre. Jamais, depuis, on n'a mieux écrit pour le chœur. Sans doute, le matériel harmonique dont ils disposent est limité. C'est une manière d'avantage. Au travers de ces accords simples (pour nous) et peu nombreux, ils peuvent déployer librement leurs mélismes : rien ne se perd, tout porte. La collaboration avec le monument, ils en ont gardé le sens. Ils ambitionnent de provoquer la paroi, de faire vibrer la nef. C'est ainsi qu'ils prétendent atteindre ceux qui l'occupent. Une messe de De Lassus, c'est une fresque. Ce que le peintre réalise dans l'espace, le musicien le réalise dans le temps et, à la fois, dans cet espace que limitent les murs de l'église. Car, il faut bien le reconnaître, cette musique demande à être suivie des yeux : pendant que les accords comblent l'oreille, chacune des voix poursuit son dessin. Qui ne sait pas regarder ne peut pas entendre... Et puis, formés dès l'enfance dans les écoles-cathédrales, comme leurs prédécesseurs, ces maîtres restent familiers avec les usages et les exigences de la liturgie. Ils sont pénétrés de son esprit. C'est donc tout naturellement qu'ils écrivent ce qui convient. Chez eux survivent, évoluées quant aux modalités d'expression, mais en elles-mêmes inaltérées, les traditions qui animaient l'art des premiers âges chrétiens.

1. Les *Écrits* de Paul DUKAS sur la musique, pp. 23-4.

THÉORICIENS DES XV[e] ET XVI[e] SIÈCLES

Parmi les théoriciens de cette époque, émergent quelques grands noms. Il convient de citer non seulement ceux qui appartiennent aux écoles dont nous nous occupons mais ceux aussi dont le renom et l'influence dépassèrent les frontières de leur pays.

Le premier qui se présente est l'Italien Franchino Gafori (1451-1522), maître de chapelle du Dôme de Milan et du duc de Sforza : ses écrits restent de précieux témoins pour l'histoire de la théorie musicale; particulièrement sa *Pratica musicae* (1496) où il expose les règles du contrepoint et donne des exemples de déchant à deux et trois voix. — Gafori connut le Flamand Jean Tinctor (Tinctoris) — 1446 ?-1511 — qui fut un moment maître de chapelle de Ferdinand d'Aragon à Naples, rentra ensuite dans son pays d'origine et mourut chanoine de Nivelles. Tinctoris entreprit de diffuser la théorie de la musique. A cet effet, il publia une série de petits ouvrages dont chacun traite un sujet déterminé. Son *Terminorum musicae deffinitorium,* imprimé en 1475, est le plus ancien lexique musical qui nous soit parvenu[1]. Non content de « théoriquer », Tinctoris composait. La bibliothèque municipale de Dijon garde de lui plusieurs chansons. D'autres chansons et une messe *de l'homme armé* furent publiées par Petrucci (1501). — A côté de Tinctoris, le Suisse Glaréan — de Glaris — (1488-1563). Esprit d'une culture universelle, il fréquenta les grands humanistes de son époque : Érasme, Juste Lipse... Il avait étudié la théologie; mais la théorie de la musique resta l'objet principal de ses préoccupations : son *Dodecachordon* (1547) demeure un document des plus utiles pour la connaissance des idées musicales de la première partie du siècle. Glaréan y expose la théorie des modes ecclésiastiques, les principes de la musique proportionnelle, et il donne de précieux exemples parmi lesquels figure l'*Ave verum* de Josquin de Prés. — Mais le plus grand nom est celui du franciscain italien Gioseffo Zarlino (1517-1590). Élève de Villaërt, il prend place parmi ses successeurs à la direction du chœur de Saint-Marc. C'est à lui que l'on doit la formulation du principe qui fait de l'accord parfait un objet existant en soi sous deux aspects : majeur et mineur; le premier, fourni par la résonance supérieure, contient une tierce majeure au grave et une tierce mineure à l'aigu; dans le second, donné par la résonance inférieure, la tierce mineure

1. Ce lexique vient d'être publié chez Richard-Masse.

sert de base, la tierce majeure lui est superposée. Ces vues sont présentées dans ses *Istituzione armoniche* qui parurent en 1558. De Lassus avait alors vingt-six ans et venait de quitter Rome (1553). A des pratiques jusqu'alors soumises à l'empirisme, Zarlino apportait l'appui d'un raisonnement solidement motivé. Mais ses conceptions se heurtèrent à des routines qu'elles ne purent vaincre. Il fallut attendre Rameau (1683-1764) et Tartini (1692-1770) pour les voir reprises. Ce n'est qu'au milieu du XIXe siècle, avec Hauptmann, Oettingen et Riemann, que toutes les conséquences pratiques des idées de Zarlino trouvèrent accomplissement.

IV

DE NICOLAS FORMÉ A JEAN-JOSEPH CASSANÉA DE MONDONVILLE

LA SURVIVANCE DE LA TRADITION CONTRAPUNTIQUE ET LE STYLE NOUVEAU.

Convient-il de passer sous silence, comme a fait le Dr Karl Weinemann dans un ouvrage intitulé *La musique d'église*[1], toute la chorale sacrée qui voit le jour de Formé à Mondonville ? Soyons alors impitoyables pour la statuaire qui va de Vouet à Houdon. Brûlons les églises baroques...

Ainsi, cette époque de l' « invasion mystique » qui a donné un Bérulle, un Olier, un Vincent de Paul, un François de Sales, pour ne citer que quelques chefs de file, se serait avérée incapable d'exprimer par les sons ou la pierre l'esprit qui la traverse. Comment expliquer cela ?

Aux artistes du XVIIe et du XVIIIe siècles, on attribue volontiers une intransigeance qui frise l'injustice et l'inintelligence : ils auraient professé le plus absolu dédain à l'égard de leurs prédécesseurs. C'est ainsi que l'on croit souvent leur pensée sur le gothique définie par deux ou trois boutades bien connues comme « les monstres odieux des siècles ignorants » de Molière.

En fait, écrit M. Lestocquoy, « le style flamboyant a continué de régner... jusqu'après 1600 dans les villes et jusque 1680 dans les campagnes ». Il énumère une longue série de monuments pris en Artois, en Picardie, en Normandie, dans le Bordelais, le Forez, le Velay, les Ardennes, l'Ile-de-France, partout en somme chez nous, construits en roman ou en gothique jusqu'à 1780. Il prouve qu'au XVIIe et au XVIIIe siècles, des édifices anciens, comme la cathédrale d'Amiens, rencontraient encore l'intelligence et l'admiration des connaisseurs.

1. Traduction française de P. Landormy.

Rousseau, pense-t-on, n'a fait qu'entériner une opinion qui tendait à s'imposer chez les musiciens depuis un siècle et demi en lançant sa fameuse *Lettre sur la musique française* (1753). « L'usage des fugues, y lit-on, [des] imitations, doubles dessins et autres beautés arbitraires et de pure convention [n'a] presque de mérite que la difficulté vaincue, et [a été] inventé dans la naissance de l'art pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question de génie... Tout cela n'aboutissant qu'à faire du bruit, ainsi que la plupart de nos chœurs si admirés[1], est également indigne d'occuper la plume d'un homme de génie et l'attention d'un homme de goût. A l'égard des contre-fugues, doubles-fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire... Dans ces temps où la musique naissait à peine, elle avait en Italie cette ridicule emphase de science harmonique, ces pédantesques conventions de doctrine, qu'elle a chèrement conservées, parmi nous, et par lesquelles on distingue aujourd'hui cette musique méthodique, compassée, mais sans génie, sans invention et sans goût qu'on appelle à Paris *musique écrite* par excellence, et qui, tout au plus, n'est bonne, en effet, qu'à écrire, et jamais à exécuter... »

C'est un contemporain de Bach et de Hændel qui parle ! Il s'exprime en pamphlétaire. A-t-il qualité pour juger ? Les cinq motets qu'écrivit Rousseau, même si on leur reconnaît quelqu'intérêt, ne le désignent pas spécialement pour parler de double-fugue et de science harmonique.

Un siècle avant lui, le violiste Maugars, dans un petit ouvrage paru en 1639 et intitulé : *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie,* raconte qu'il eut l'occasion d'entendre à Rome, en l'église de la Minerve, le jour de la Saint-Dominique, un office auquel participaient *dix* chœurs répartis autour du maître-autel et le long des nefs. Ces chœurs alternaient ou chantaient ensemble. « Le contrepoint de la musique était figuré... Il faut que je vous avoue que je n'ai jamais eu un tel ravissement. »

Et l'un des plus grands compositeurs français du XVIIe siècle, Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), dans le traité qu'il com-

1. Note de Rousseau. — Les Italiens ne sont pas eux-mêmes tout à fait revenus à ce préjugé barbare. Ils se piquent encore d'avoir, dans leurs églises, de la musique bruyante : ils ont souvent des messes et des motets à quatre chœurs, chacun sur un dessin différent; mais les grands maîtres ne font que rire de tout ce fatras...

posa pour son élève Philippe d'Orléans, n'hésite pas à écrire : « les Italiens ne font jamais une fugue seule, mais trois ou quatre en même temps, ce qui rend leur musique admirable »[1].

Ce ne sont là que paroles. Entrons dans la musique. Force nous sera bien de voir que la vieille tradition contrapuntique ne s'est pas démodée comme on le croit généralement. À travers les deux siècles où nous pénétrons, nous verrons les meilleurs maîtres pratiquer le style d'imitation. Sans doute ils renouvellent, mais sans briser avec la tradition. Si, par exemple, ils donnent au chœur une base harmonique prépondérante, c'est que, dans la seconde partie du XVIe siècle, la prise de conscience des fonctions tonales s'est affirmée. Mais, pour voir s'expliciter d'une manière rigoureusement raisonnée la législation classique, il faudra attendre la publication, en 1722, du *Traité de l'harmonie* de Rameau. Depuis longtemps alors, la notion de l'accord appuyé sur la basse est pratiquement reçue.

Dans son *Dictionnaire de musique*[2], Sébastien de Brossard définit l'harmonie : « ce qui résulte de l'union de plusieurs sons entendus tous ensemble ». On lit dans le même ouvrage au mot *contrepoint :* « c'est un, deux ou plusieurs chants différents composés sur un sujet donné, pris ordinairement des chants de l'Église... On met quelque fois ce sujet à la Taille (= ténor) ou dans quelque autre partie supérieure; pour lors on le nomme *soggetto sopra,* et la basse ou autres parties qu'on fait au-dessous, *contrapunto infra* ou *sotto il soggetto.* Ordinairement le sujet est à la basse, et chaque note vaut une mesure à deux temps, ou une demie à quatre temps, et les parties qu'on fait sur cette basse font *contrapunto sopra soggetto.* Quand cette composition se fait sur-le-champ et sans préparation, c'est *chanter sur le livre,* ou *contrapunctum extemporaneum ;* quand elle est faite *notte contre notte,* c'est *contrapuncto simplice* ou contrepoint simple; quand les nottes du sujet et du contrepoint sont de différentes figures et valeurs c'est ce qu'on apelle *Fleurtis* ou contrepoint *composé, figuré, diminué,* etc., en Italien *contrapunto composto, colorato, florido, diminuto* ou *diminuito,* etc. S'il se fait sans aucune notte sincopée, c'est un contrepoint *sciolto,* c'est-à-dire *libre* ou *deslié.* S'il y a plusieurs sincopes, ils apellent *contrapunto legato* ou *sincopato,* en Français contrepoint *lié* ou *sincopé* ou *entrelacé.* Si l'on fait des Fugues ou des *Imitations,* c'est *contrapunto fugato.* S'il est fait de manière qu'on le puisse chanter au-dessous de son sujet sans gâter l'harmonie

1. Cité par Claude CRUSSARD, dans *Marc-Antoine Charpentier,* p. 40.
2. On utilise ici l'édition de 1703. Le catalogue de l'Exposition musicographique de la Bibliothèque nationale précise (p. 84) qu'il y eut une première édition en 1701.

c'est *Contrapunto doppio,* etc. Car il y a une infinité d'autres manières ».

Il convient de citer également les définitions que donne Brossard de la basse continue et du *cantus firmus.*

« En latin *Bassus continuus* ou *generalis.* C'est une des parties les plus essentielles de la musique moderne, inventée, ou mise en usage vers l'an 1600, par un Italien nommé *Ludovico Viadana*[1], qui le premier en a donné un Traitté. On la joue avec les chiffres marquez au dessus des nottes, sur l'*orgue,* le *clavessin,* l'*espinette,* la *théorbe,* la *harpe,* etc, d'où les Italiens l'intitulent aussi souvent *Partitura, Organo, Tiorba, Spinetto, Clavecimbalo,* etc. On la jouë aussi souvent simplement, et sans chiffres sur la *Basse de violle,* ou de *Violon,* avec le *Basson,* le *Serpent,* etc. d'où les Italiens la nomment aussi *Basso viola, Violone, Fagotto,* etc. »

« *Canto fermo* veut dire cette musique imparfaite et à nottes égales, qu'on nomme *chant grégorien* ou *plain-chant.* Les Italiens se servent aussi souvent de *Canto fermo* pour signifier toute espèce de Basse simple ou figurée qui sert de sujet ou de fondement à un contrepoint. »

On s'excuse de ces longues citations. Elles sont riches de renseignements et d'autant plus précieuses qu'elles émanent d'un auteur du temps. Les maîtres de la seconde partie du XVIe siècle, si on les avait interrogés sur les mêmes sujets eussent répondu par des définitions analogues. En même temps que le contrepoint dont Brossard vient de nous expliquer les principales figures, ils pratiquent, sous le nom d'homophonie, ce que Brossard et nous appelons l'écriture harmonique. Lors de son voyage à Rome, ce Maugars, qui fut cité tout à l'heure, entend, à côté de compositions dans le style figuré, « une autre sorte de musique, qui n'est point du tout en usage en France [on rappelle qu'il écrit en 1639]. Cela s'appelle le *style récitatif.* La meilleure que j'ai entendue, ça été en l'oratoire de Saint-Marcel... Les plus excellents musiciens se piquent de s'y trouver, et les plus suffisants compositeurs briguent l'honneur d'y faire entendre leurs compositions... L'église n'est pas du tout si grande que la Sainte-Chapelle de Paris, au bout de laquelle il y a un spacieux jubé, avec un moyen orgue très doux et très propre pour les voix. Aux côtés de l'église, il y a encore deux autres petites tribunes, où étaient les plus excellents de la musique instrumentale. Les voix commençaient en forme de motet, et puis tous les instruments faisaient une très bonne symphonie. Les voix après chan-

1. Viadana : 1564-1645. On conteste maintenant son rôle d'inventeur à l'égard de la basse continue. Nous aurons à revenir plus loin sur cette question.

taient une histoire du Vieux Testament, en forme de comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holopherne, de David et de Goliath. Chaque chantre représentait un personnage de l'histoire... Je ne saurais louer assez cette musique récitative; il faut l'avoir entendue sur les lieux pour bien juger de son mérite. »

Ainsi se trouvent indiquées les deux directions où s'engage la musique sacrée. Certains compositeurs restent strictement fidèles à la tradition. D'autres cèdent à des tendances novatrices qui, lorsque Maugars écrit, n'ont point encore cours en France. Mais, même avec ceux-ci, on ne peut pas parler de rupture. L'histoire de la musique témoigne d'une incessante continuité. Les formes et l'écriture ne cessent d'évoluer. A de certains moments se produit une floraison : une vue nouvelle semble promue. Mais le nouveau n'est jamais si nouveau qu'il ne relève de l'ancien. Tout maître s'explique par ses propres maîtres. Tout maître explique lui-même ses maîtres, déduisant de leur recherche des conséquences qu'ils ne pouvaient soupçonner. Ce fut, près de nous, le cas d'un Debussy. Dans le passé, entre autres et bien évident, celui d'un Monteverdi. Pour ce travail d'accomplissement, l'artiste n'est pas livré à ses seules ressources. « Ce sont les auditeurs qui font les orateurs », disait Bossuet. Et Gide, dans sa conférence de Weimar, a bien parlé de l'influence du public. La musique sacrée des XVIIe et XVIIIe siècles est fortement marquée, en France, par les aspirations et les goûts de l'ambiance. Néanmoins, elle n'a pu répondre aux appels qui lui venaient de là qu'en ajustant au présent les offres du passé. Notre tâche sera donc double : établir les rattachements, faire saisir le nouveau.

L'INFLUENCE ITALIENNE

Une brève incursion en Italie s'impose tout d'abord.

La tradition palestrinienne s'y défendra longtemps. Mais il faut bien voir ce qu'elle représente : Palestrina lui-même (1526-1594) donne des œuvres homophones dont l'écriture est nettement tonale, ainsi, pour ne citer que la plus connue, la *Messe du Pape Marcel* publiée en 1567. Vers la fin de sa vie, il produit de vastes fresques à huit voix (messes *Laudate Dominum, Hodie Christus natus est,* etc.) où l'homophonie règne impitoyablement. Tendance personnelle ou réponse à une préférence qui se fait jour autour de lui ? Le goût pour les chœurs à voix multiples se développe alors : on écrit des messes et des motets à seize,

vingt-quatre, quarante-huit et même plus de cinquante voix. On y mêle les instruments. La recherche de la couleur et de l'effet décoratif est poussée très loin. Le chromatisme — contre lequel Palestrina réagit — s'introduit dans l'écriture la plus strictement contrapuntique. Notre Maugars qui, en peu de pages, a dit beaucoup de choses, écrit à ce propos : « il me souvient qu'un violon sonna de la pure chromatique; et bien que d'abord cela me semblât fort rude à l'oreille, néanmoins je m'accoutumai peu à peu à cette nouvelle manière et j'y pris un extrême plaisir ».

Quoi qu'il en soit des renouvellements, jusqu'au père Martini († 1784), maître de Jean-Chrétien Bach et de Mozart, et, par l'intermédiaire d'un de ses propres élèves, maître de Cherubini[1], à Rome, Milan, Venise, Vérone, Florence, l'usage de l'écriture horizontale en style d'imitation ne cesse pas. Si l'accompagnement d'orgue, d'orchestre, ou des deux réunis, s'ajoute généralement au chœur, même dans les compositions les plus strictement traditionnelles, pendant ces deux siècles il se trouvera des puristes pour défendre l'écriture *a cappella.*

Au même temps, l'Italie pressent l'*Oratorio.* Sous diverses influences, il dérive peu à peu du motet : du vivant même de Palestrina, la pratique de la basse continue, dont Brossard nous a fourni la définition, favorise le goût de la monodie, à moins qu'elle ne soit appelée par ce goût; la recherche de l'expression individuelle conquiert les milieux musiciens et les voies par où passera l'Opéra commencent à s'ouvrir; les réunions pieuses, organisées par saint Philippe Néri (1515-1595), feront large la place de la musique : aux assemblées de l'*Oratoire,* on chantera des chœurs, spécialement les *laudi* d'Animuccia, mais aussi des sortes de cantiques développés confiés à des personnages alternant. La *Rappresentazione di anima e di corpo* d'Émilio de Cavalieri y sera donnée en 1600. C'est de ces éléments divers que va naître *l'histoire sacrée* et par elle se développer une conception nouvelle de la musique religieuse.

Du fait que le théâtre musical naît à la même époque et emploie des procédés analogues : basse continue, monodies, récitatifs et chœurs alternant, est-il permis de conclure, comme on le fait volontiers, à une regrettable influence de l'art théâtral sur l'art sacré, à un abaissement de la musique religieuse ? Pas du tout. Pendant les siècles précédents, madrigal et chanson s'écrivent dans la forme et la langue du motet sans qu'il y ait pour cela abaissement du motet. Ce qu'il faut bien voir de cette musique appliquée — c'est-à-dire mise au service d'un texte — c'est que

1. Cf. plus loin, p. 126.

seul le texte la spécifie religieuse ou non. Que les esprits aient alors tendu vers l'expression individuelle, que cela se soit manifesté à l'église comme au théâtre, c'est un fait, mais dont rien ne permet de déduire une profanation (au sens étymologique) de l'art sacré. Au contraire, on peut penser qu'une fois de plus, le théâtre prend à l'église ses modèles.

Parmi les maîtres italiens qui illustrent ce moment et cette tendance, il en est un à qui nous devons nous arrêter un instant, à cause de l'influence considérable qu'il exercera sur l'art religieux français : Carissimi (vers 1604-1674). Ses messes de style traditionnel attestent un contrapuntiste habile. Mais c'est l'histoire sacrée, l'oratorio, généralement en langue latine, qui consacrera sa renommée. Il en emprunte le sujet à l'Écriture sainte : *Déluge, Mauvais riche, Jephté, Ézéchias, Jonas, Jugement de Salomon, Plainte des damnés.* La composition est écrite pour un soliste avec basse continue ou distribuée entre récitant, solistes et chœurs. En ce dernier cas, l'orchestre s'ajoute au continuo et parfois alterne. Telle est la formule que Bach, Hændel et Haydn appliqueront à leurs Cantates, Passions, Oratorios. Ce qui frappe au premier chef dans cette musique, c'est la spontanéité et la justesse du lyrisme. Qualités qui se traduisent par une soumission rigoureuse des rythmes du récitatif ou de la mélodie aux données accentiques verbales et par le strict à-propos des modulations. Style « représentatif » s'il en fut jamais. Les chœurs relèvent de la même esthétique. Carissimi les conçoit harmoniquement simples, plus soucieux de les faire participer à l'action dramatique que d'y étaler son savoir-faire contrapuntique. C'est en partie de lui que, vers le milieu du XVIIe siècle, partira l'élan donné à la musique religieuse française, « propagé, chez nous, par les maîtres de chapelle qui, pour la plupart, ont fait le voyage de Rome ». D'où il serait imprudent de conclure que cette musique manque de caractères propres.

LES TRADITIONALISTES

Rentrés en France, le premier maître que nous y rencontrons est cet Eustache du Caurroy que nous connaissons déjà. Une réédition moderne a maintenu la réputation de ses Noëls. Mais nous ne devons pas oublier qu'il a écrit des motets et des messes, notamment une messe de *Requiem* où il s'avère habile contrapuntiste. Son élève, Nicolas Formé (1567-1638), lui succédera à la chapelle royale, sous Louis XIII, ce Formé en qui Sauval croit distinguer l'inventeur de la musique à deux chœurs. En

fait, bien des maîtres français — et italiens — ont écrit à deux chœurs et plus avant lui, on le sait. Formé écrit comme on écrit de son temps, avec moins d'habileté contrapuntique que d'autres. Sans doute il pense choral, son chœur sonne; c'est une qualité, mais la préoccupation de l'accord semble minimiser la liberté de ses mouvements. Des imitations sont annoncées, rarement poursuivies. Les deux chœurs le plus souvent alternent; ils ne sont guère superposés qu'aux cadences et des doublures alors interviennent qui réduisent l'effet espéré. Le souffle semble court, l'invention mélodique sans grands élans. Du moins si l'on en juge par cette messe dédiée à Louis XIII où cependant il avait dû déployer tout son savoir-faire. Mais un véritable jugement sur cet artiste doit rester suspendu : on sait qu'il avait écrit beaucoup de musique à quatre et huit voix; la plus grande partie de son œuvre, passée à sa mort aux mains de Jean Veillot (maître de chapelle à Notre-Dame puis à la chapelle royale [1643]), est maintenant perdue[1].

Beaucoup plus intéressante, si l'on en juge par la messe *Cantate Domino* que nous a rendue H. Expert, est l'écriture de François Cosset (1620 ?-1682 ?). Maître de chapelle à Notre-Dame de Paris puis à la cathédrale de Reims, Cosset reste fidèle au vieux contrepoint. Il ne tombe pas pour cela dans le pastiche. Très proche, quant à la forme, d'une œuvre comme la *Missa brevis* de Palestrina, sa messe, quant à l'inspiration, reste bien française. Les thèmes — *ad imitationem moduli Cantate Domino* — ont une saveur prononcée de psalmodie gallicane. L'écriture, bien dégagée, évoque celle des Français du siècle précédent : les Févin, les Certon, avec une pointe d'extériorisation, quelques touches décoratives assez discrètes pour ne jamais porter atteinte au style. Mais une affirmation catégorique de la tonalité, une écriture résolument « moderne » des cadences, plusieurs fois opérées par $^{6}_{4}$, des modulations incessantes à la dominante, à la sous-dominante, une fois au relatif mineur datent l'œuvre. N'empêche qu'y subsistent un esprit et des procédés par où s'atteste une fidélité du meilleur aloi à la tradition : accords conclusifs sans tierce; échappées chères à Josquin; recours à des dessins mélodiques figuratifs pour exprimer des mots comme *descendit, ascendit, coeli et terra...* Une page comme l'*Et incarnatus est* atteint à la plus grande émotion dans la sobriété. Le *Sanctus* est d'une écriture chorale magnifique, plantureuse. Des frag-

1. Peut-être serait-ce ici le lieu de nommer Moulinié. Les incertitudes qui flottent actuellement autour de ce nom commandent le silence. Seule, la publication des textes appuyés de références contrôlables permettrait de se faire une opinion assurée.

ments plus aérés comme le *Christe* ou le *Benedictus* touchent l'exquis. Ainsi travaille, dans la seconde partie du XVIIe siècle, un maître français soucieux de fidélité à ce qu'il regarde comme le bon usage

Fidèles, d'autres le sont. Un Jean de Bournonville publiait un peu plus tôt (1619) une messe *Ave Maria* où s'avère le même goût pour le contrepoint. Aux-Cousteaux (vers 1643) si l'on en croit Sébastien de Brossard se refusa toujours à soutenir ses compositions par une basse continue alors que la coutume tendait à s'en généraliser. Gantez (1641) d'Auxerre (il eût été souhaitable que Paul Berthier publiât ses cinquante-neuf lettres qui, sous le titre : *L'entretien des musiciens,* touchent tout ce qui concerne la musique et les musiciens d'église à l'époque), ce Gantez donc écrit lui aussi des messes *a cappella.* Plusieurs encore, et parmi les meilleurs, témoignent qu'au XVIIIe siècle même, la vieille tradition restait vivante. Ainsi cet élève de Lully, Jean-François Lallouette (1651-1728), maître de chapelle à la cathédrale de Rouen d'abord, puis à Notre-Dame de Paris. Comme faisaient Palestrina, Victoria, De Lassus, pour écrire sa messe *Veritas,* il prend les thèmes d'un motet antérieur du même nom. Dans son œuvre, l'influence des maîtres de l'école de Versailles est évidente. Celle des vieux contrapuntistes ne l'est pas moins. Si le style harmonique du temps marque l'écriture de Lallouette, ce qu'il lui emprunte c'est ce qu'il a de meilleur. Grand praticien du chœur, on comprend à lire sa messe ce que d'Alembert écrit à son propos : « à un goût particulier pour la composition, il joignit le rare talent de faire parfaitement exécuter la musique ». Chef de chœur soigneux, il écrit avec un sens choral avisé. Il pense avec l'oreille, manifestement désireux de combler les nefs en faisant sonner l'accord. Cependant, il ne se laisse pas, comme d'autres, comme son maître Lully, dévorer par la recherche de l'effet. Le souci de la bonne marche horizontale des voix reste chez lui primordial. Mais son contrepoint est évolué : les tierces ou sixtes en séries, évitées par les vieux maîtres, pratiquées occasionnellement, dans un tout autre esprit, par De Lassus, y sont fréquentes; sa mélodie recourt volontiers aux formes arpégées, à de grands intervalles comme la sixte; elle s'exprime parfois en des dessins de caractère instrumental (il était violoniste). Au style d'imitation, il mêle l'homophonie. A des pages d'écriture toute verticale, il oppose des traits neumés, toujours signifiants; ainsi, dans le *Gloria : Laudamus te, in gloria Dei ;* dans le *Credo : cum gloria.* D'où une variété grande qu'accroissent encore l'heureuse distribution des silences (groupes de deux ou trois voix alternant avec les ensembles) et l'ajout plusieurs fois d'une cin-

quième voix qui vient étoffer les conclusions. Si l'on remarque en outre que l'harmonie repose incessamment sur le jeu des accords-fonctions, on ne manquera pas de penser que la messe *Veritas* est une œuvre synthèse. Le passé et le présent s'y associent. Elle est à la musique des vieux Renaissants ce qu'une église flamboyante du XVIe siècle qui, « tout en conservant le plan et l'essentiel de la structure gothique, admet des éléments nouveaux », est à Chartres ou Reims. Une grande œuvre en somme qui suffit à expliquer que son auteur ait recueilli de son vivant, comme dit Titon du Tillet, « les applaudissements des meilleurs connaisseurs ».

Les musiciens que l'on vient de passer en revue écrivent *a cappella*. Certains d'entre eux, toujours. D'autres, parfois seulement. A côté des composition purement chorales, paraissent alors des chœurs accompagnés seulement d'un *continuo* exécuté à l'orgue. Cette coutume vient d'Italie. On en a longtemps attribué l'invention à Viadana. En fait, si Viadana écrit ses *Concerti ecclesiastici* pour voix et *continuo, Emilio da Cavalieri,* mort vingt-huit ans avant lui, use déjà de ce procédé. L'inventeur reste inconnu. Y eut-il inventeur ? De Léonin à De Lassus, jamais on n'a cessé de mêler les instruments aux voix. A mesure que l'accord apparaît comme fondé sur la basse, celle-ci tend à prendre le rôle d'indicateur harmonique. D'où tentation de la souligner. Quand, dans la seconde partie du XVIe siècle, renaît la monodie, on la conçoit accompagnée, comme faisaient les troubadours, mais accompagnée d'une basse qui prend signification harmonique ou d'une basse qui, écrite pour un instrument à clavier, implique réalisation. C'est en Italie d'abord que cette évolution se produit. En cette Italie où nos musiciens fréquentent et qui, bientôt, envahira la scène française, provoquant des discussions à quoi sera mêlé tout ce qui chez nous joue, chante, écrit, pense. — A la monodie accompagnée, on viendra tout à l'heure. C'est l'application au chœur du *continuo* qui, tout d'abord, retiendra notre attention.

D'Antoine Boësset (1587 ?-1643 ?) à Jean-Philippe Rameau (1683-1764), en passant par Péchon, Jean Veillot, Bouzignac, Lully, Du Mont, Charpentier, Bernier, Campra, François Couperin, cette pratique ne cesse pas. Les premiers essais, chez les Français, présentent une certaine timidité.

Boësset, dont M. Jacques Chailley vient de publier la messe *Quarti toni,* pratique une polyphonie tout à fait traditionnelle. L'écriture des quatre voix y est soignée. Le remplissage est exclu. Le style d'imitation règne. De Lassus aurait signé ces pages si, en de certains points, ne s'y faisait jour l'annonce d'un

style nouveau. — La basse instrumentale reproduit intégralement la basse du chœur. D'où il ressort que l'organiste se contentait de « réaliser » les voix au clavier. Mais quand, au chœur, la basse se tait, et que, seules, les voix supérieures chantent, l'instrument alors produit une basse chargée « d'exprimer l'harmonie sous-entendue ». « Plus tard, écrit M. Jacques Chailley, on fit [de la basse instrumentale] une partie indépendante, et plus tard encore s'introduisit le chiffrage, mais nous possédons, pour la musique religieuse, le chaînon qui manquait pour expliquer et justifier ce qui devait bientôt devenir une mode tyrannique. Ce chaînon, Boësset est mieux placé que quiconque pour nous le fournir : en amont, nous le voyons collaborer avec Mauduit;... en aval, nous savons par Lecerf de la Viéville que Lully le considérait comme son père spirituel. »

Rameau, dans son *Traité d'harmonie* (édit. 1722), donne à titre d'exemple un motet de sa composition, le motet *Laboravi.* Au-dessous des cinq voix, il écrit deux basses : la seconde, — la plus grave, — est la basse fondamentale, et on lit dans le *Traité* (p. 356) : « la basse fondamentale n'est jointe aux autres parties, que pour prouver qu'il ne se rencontre dans tout le cours de la Pièce que des accords parfaits ou de septième ». Cette basse démonstrative — qui ne doit pas être exécutée — est évidemment toute différente de celle du chœur. Au-dessus de la basse fondamentale, Rameau donne et chiffre la basse continue, celle qui devra servir à l'accompagnement du chœur. Si la basse du chœur se tait, la basse continue (instrumentale) a un mouvement autonome. Sa première entrée même, comme une entrée vocale, se fait en imitation. Quand la basse du chœur chante, généralement le *continuo* reproduit son chant. Il arrive cependant que les deux basses, la vocale et l'instrumentale, se séparent. C'est à peu près ce qu'ont fait Du Mont, Charpentier, Bernier ou Campra.

Que la polyphonie soit ou non accompagnée, peu importe à notre propos actuel. Ce qu'il nous fallait établir, c'est que, renouvelée ou non par des procédés d'écriture ou d'exécution, la vieille polyphonie subsiste chez nous, à travers un siècle que l'on voit d'ordinaire tout adonné à un autre art. L'admirable motet *Laboravi,* de Rameau, en témoigne. En cette sorte de fugue libre appréciée de Hændel et de Bach[1], conçue dans un esprit décoratif, mieux qu'en ses quatre autres motets écrits à l'intention de la messe du roi ou des concerts de la Poupelinière, le musicien se montre un fils des vieux pères. Une telle page est

1. Hændel parlait de Rameau avec beaucoup de considération. Bach a combattu les théories du maître français mais il enseignait à ses élèves la pratique de la basse continue.

inconcevable sans, avant elle, un De Lassus et un Jacques Mauduit... Ceux que nous avons nommés ne sont pas, parmi les musiciens de ce temps, les seuls témoins de fidélité. Si, comme le dit Claude Crussard, « dans son *Traité de la fugue et du contrepoint,* Marpurg inscrit le nom de M.-A. Charpentier dans la liste qu'il donne des musiciens les plus savants en l'art du contrepoint », c'est que Charpentier lui aussi apporte son attestation à la vitalité de l'écriture traditionnelle. Nous viendrons à lui tout à l'heure.

LE NOUVEAU STYLE FRANÇAIS

A côté d'œuvres réalisées avec ou sans accompagnement dans l'esprit du passé, prennent place des compositions d'un style caractéristique : petits motets à voix seule soutenue par l'orgue ou accompagnée d'instruments; motets en duo, en trio; histoires sacrées et enfin motets à grand chœur.

Qu'entend-on alors par motet ? « Une espèce de chant dramatique composé de différents passages de l'Écriture Sainte qu'on chantait à plusieurs parties et à plusieurs chœurs. C'était particulièrement aux solennités des noces et des funérailles des Princes que ces motets ou Dialogues en Récit et à divers chœurs se chantaient[1]. » Il s'agit ici du grand motet. On chantait des motets en d'autres circonstances : « la grand'messe est chantée à la cour chaque dimanche, lit-on dans les *États de la France*[2]. Les autres jours, c'est une messe basse (devant Sa Majesté) pendant laquelle la chapelle-musique chante un motet ». Il faut lire ici petit motet. Le petit motet est une sorte de paraphrase musicale à une, deux, trois, plus rarement quatre voix d'un texte emprunté à l'Écriture ou lui-même paraphrase de l'Écriture. L'orgue ou les instruments, parfois les deux, soutiennent le chant et alternent avec lui, en symphonie. Le petit motet prend place à tout office où le choix des morceaux est laissé libre.

C'est parce qu'il fut chargé en 1679 de la musique pour la messe quotidienne du dauphin et ensuite (1689) nommé maître de musique chez les Jésuites de la rue Saint-Antoine que M.-A. Charpentier écrivit tant de motets.

On insiste d'ordinaire sur le caractère théâtral de cette musique. C'est juste, dans une certaine mesure. Mais il ne convient pas de noircir le tableau. Dans le Paris du XVIIe siècle, on voit commu-

1. Menestrier, 1681, cité par Combarieu.
2. Édition 1749, t. I, p. 82.

nément un lieu de mondanité et de divertissement. Il est peut-être cela. Cependant, s'il s'y fonde, en cinquante ans, quarante couvents et bâtit vingt églises, si les querelles théologiques prennent tant de place dans la vie de l'esprit, si de nouveaux ordres religieux surgissent : oratoriens, sulpiciens, eudistes, c'est que tout de même cette époque reste une époque de foi. Que les modes d'expression de cette foi soient marqués d'empreintes spécifiques, c'est évident. Il paraît néanmoins tendancieux de généraliser et d'écrire que « le motet est une déviation mondaine de la musique religieuse, qu'il transporte à l'église les procédés et les sentiments dramatiques : la pompe, l'emphase et les moyens d'action de l'opéra ». On ne doit pas oublier que le motet répond aux effusions édifiantes des écrivains spirituels du temps. Il satisfait à des tendances alors générales, auxquelles les plus détachés : Olier, Vincent de Paul, François de Sales, Bérulle, n'échappent pas. Il est affectif comme ils le sont. Si la musique de cette époque n'a pas eu son Pascal, du moins ne voit-on pas de différence entre une page de saint Jean Eudes et l'*O amor, o bonitas* de M.-A. Charpentier. Tous les motets n'ont pas la valeur de celui-ci. Chacun vaut ce que vaut le musicien, l'homme, son inspiration du moment. Mais il y a là des pages et des pages de haut mérite.

Paris d'ailleurs n'est pas seul à chanter le motet. « Presque par toute la France, écrit Perrin en 1666, particulièrement en Languedoc ou en Provence où les peuples sont plus adonnez et entendus à la musique, les églises ne retentissent que de ces sortes de motets sur des paroles faites et adjustées à la musique. » En cet usage, les Italiens nous ont un peu précédés. Nos musiciens sont-ils allés le chercher chez eux ? Les leurs l'importèrent-ils chez nous ? Il faut sans doute retenir les deux hypothèses. Quoi qu'il en soit, le petit motet s'acclimate vite chez nous. Il y connaîtra, pendant deux siècles, la plus grande faveur. De Lully (1632-1687) aux Couperin[1], en passant par Du Mont (1610-1684), Charpentier (1634-1704), Lalande (1657-1726), Bernier (1664-1734), Campra (1660-1744), Clérambault († 1744), Mondonville (1711-1772), il n'est point d'auteur qui ne nous donne une provision de trios, duos, solos accompagnés. Le genre paraît facile, les amateurs s'en mêlèrent. Parmi ceux qui grattaient la corde ou touchaient le clavecin, guère de musicien qui n'eût à son actif quelqu'*O mysterium* ou *Deus noster* à

1. La longue génération des Couperin ne s'éteint qu'en 1826. L'un des derniers, Armand-Louis, a laissé sous le titre : *Élévations,* trois motets dont le manuscrit se trouve à la bibliothèque de Versailles. Nous avons autrefois publié l'un de ces motets : *O mors caeca.*

une ou deux voix où la tierce et la sixte ne fussent élevées au rang de *prima dona*. Bien entendu, dans cette surabondance, on trouve du meilleur et du pire. Les maîtres que l'on vient de citer y donnèrent des pages exquises. On les a accusés de s'imiter les uns les autres. Le même reproche ne pouvait-il pas s'adresser à leurs prédécesseurs ? Sans plus de raison d'ailleurs. En fait, qui les lit attentivement ne tarde pas à découvrir la variété dans l'invention mélodique, la curiosité dans la recherche harmonique. Ainsi, est-il permis de préférer l'*Ave coeli* à trois voix d'hommes de Lully aux motets à grand chœur du même auteur. L'accent y est juste; la variété harmonique incessante; la distribution des voix par solo, duo, ensemble atteste un grand sens de la plastique sonore. — On a tracé tout à l'heure le mot : exquis. Dans cet ordre, nous introduit l'*O dulcis amor* à voix seule de Campra sur quoi nous reviendrons; dans le même ordre nous maintient le *Tota pulchra* à deux voix du même auteur que vient de publier M. Jean de Valois. Tout le monde connaît, depuis que Bordes les a popularisés, l'*O mysterium* de Clerambault, grande phrase de baryton d'une parfaite dignité et l'*O mysterium* à deux voix d'hommes de Couperin. De telles pages ne suffisent-elles pas à prouver que ces musiciens gardent, de ce qui convient à l'église, un sens extrêmement averti ?

Mais le maître du petit motet ne serait-il pas ce Marc-Antoine Charpentier, trop oublié, que la mort tragique de Claude Crussard a privé d'un apôtre décidé à le faire revivre ? A quinze ans, il part pour l'Italie. Il va étudier la peinture. En entendant Carissimi, il découvre sa vocation. Rentré en France, il y reste le plus fervent des italianisants. Les situations que, successivement, il occupe auprès du dauphin, du duc de Chartres, chez les Jésuites, à la Sainte-Chapelle, les commandes que lui vaut sa réputation font de lui un compositeur d'une grande fécondité. Il intervient dans tous les domaines de la musique sacrée, écrit douze messes dont une à huit voix et instruments, une à quatre chœurs, violons et basse continue, toutes inédites sauf deux, plus de cent motets, répons, hymnes, psaumes... Rien qui lui soit ignoré de la musique italienne, ancienne ou contemporaine, ni de la française. Tous les styles lui sont familiers. Tour à tour la polyphonie la plus stricte, soutenue par le *continuo,* la monodie accompagnée, le petit et le grand motet trouvent en lui un serviteur adapté. Des motets à trois comme le *Dilecte mi* et l'*O amor, o bonitas* sont des merveilles de goût, d'émotion discrète (à condition qu'ils soient chantés comme il convient). Point de musique où, mieux qu'ici, s'atteste la permanence de la tradition et en même temps l'influence de l'esprit nouveau. — Le motet et

l'histoire sacrée chez lui parfois se rejoignent, comme cela se produit dans les *Concerti ecclesiastici* de Viadana parus en 1602 et 1608. N'est-ce pas une histoire sacrée que cet *O amor* où, entre des trios extatiques, les solistes racontent toute l'aventure humaine depuis le péché jusqu'à l'Incarnation et l'institution de l'Eucharistie ? L'histoire sacrée, triomphe de son maître Carissimi, c'est Charpentier qui l'introduit chez nous, lui gardant exactement sa forme italienne. D'autres compositeurs, Du Mont par exemple dans le duo *L'ange et le pécheur,* Campra dans l'*O dulcis amor* pour une voix seule où alternent l'air et le récit élargiront les perspectives du motet. Grâce à eux, il devient une sorte de méditation personnelle sur un sujet donné où toutes les phases de l'évolution de pensée sont marquées, ou bien un échange de vues lyrique en lequel deux ou trois protagonistes alternent et se réunissent. Charpentier, dans l'histoire sacrée, va plus loin : il rejoint la Cantate italienne où s'illustrèrent, cinquante ans avant lui, Luigi Rossi, Carissimi, Cesti, tant d'autres. La Cantate, ou histoire sacrée, à quoi solistes, chœurs, orgue, orchestre participent, était chantée chez nous, au XVIIe siècle, pendant les cérémonies religieuses, — sinon strictement liturgiques —, comme les grands motets d'apparat. Ici, Charpentier se livre entier. En cette action dramatique, dont le motif est emprunté à l'un ou l'autre Testament, son sens du drame et de la couleur trouve occasion de se déployer. Pour exprimer les sentiments les plus divers, il prend toujours l'accent approprié. Tour à tour, il touche le mystère ou l'éloquence. Et l'on n'a pas ici à parler de ses inventions d'écriture, l'occasion en viendra tout à l'heure. Mais comment ne pas déplorer que les circonstances ou l'indifférence aient jusqu'à présent laissé dans les Archives de la Bibliothèque nationale, à peu près inédits, les vingt-huit volumes autographes qui représentent l'œuvre de ce très grand musicien d'église ?

Il nous faut maintenant revenir en arrière. Le motet à grand chœur ou grand motet commence chez nous avec Formé, il finira pratiquement avec Mondonville. C'est une vaste composition où alternent récitatifs, soli, duos, accompagnée par un orchestre qui, parfois, joue seul un prélude. En somme un petit oratorio. Composé, comme le petit motet, sur des paroles de l'Écriture, il s'exécutait aux offices solennels. Plus tard, il entrera « au répertoire obligé du *Concert spirituel* institué en 1725 par Philidor au Palais des Tuileries ».

On s'est parfois demandé si l'on devait y voir une composition autonome ou importée d'Italie. Il est un fait : depuis que

Charles VIII (1483-1498) et Louis XII (1498-1515) ont emmené leur chapelle-musique à Naples et à Savone, depuis que François Ier (1515-1547), friand de musique italienne, a introduit des artistes bolonais au Camp du Drap d'Or, les échanges culturels entre l'Italie et la France ne cessèrent jamais. Or, le grand motet ne diffère guère de la cantate à grands chœurs. On a vu que la cantate nous est venue d'Italie par le ministère de M.-A. Charpentier. Et l'on sait d'autre part que les Vénitiens du XVIe siècle pratiquent un motet de style décoratif où toutes les ressources vocales et instrumentales sont déployées. A tel point que la lecture de certaines pièces de Gabrieli évoque le nom de Berlioz. — Si l'on peut parler de l'influence franco-flamande sur l'art contrapuntique italien, pourquoi ne pas reconnaître que l'Italie, avec ses *concerti ecclesiastici* et les fresques musicales vénitiennes, nous a donné les types d'un art nouveau et que le motet à grand chœur lui doit, en partie du moins, sa forme et son esprit? Cependant, valable reste ici ce qu'écrit M. Pierre Lavedan de l'architecture classique : « les origines de cet art sont en Italie... Faut-il le traiter d'importé ? Peut-être. S'en offusquer ? Mais il en était de même de l'art du moyen âge, venu tout entier de l'Orient. Et comme pour l'art du moyen âge les architectes français ont travaillé sur ces données; ils ont élaboré assez vite un art nouveau, auquel ils ont imprimé les marques nationales ». Ainsi, dès son apparition en France, avec Formé et Bouzignac, le grand motet possède une figure bien distincte.

Bouzignac (il écrit vers 1630), si l'on en juge par les quelques motets du manuscrit 168 de Tours qu'a publiés Quittard, est un grand musicien. Le premier de ces motets, *Vulnerasti cor meum,* se réfère à la tradition contrapuntique telle qu'elle a cours à l'époque : légère pointe de chromatisme au début, sens harmonique accusé par la cadence parfaite que souligne obstinément l'accord de sixte et quarte. Mais ce sont les Dialogues spirituels qui doivent retenir notre attention; spécialement *La trahison de Judas* et le *Stella refulget.* — Dans le premier, un ténor, tenant le rôle de Jésus, chante le récit évangélique de la trahison; le chœur l'accompagne d'abord de gémissements proférés sur *Heu,* puis il alterne avec le soliste, ponctue, souligne, répète, dialogue. L'écriture est simple, l'équilibre vocal admirablement aménagé; les répliques sont distribuées avec un sens parfait de la variété rythmique. L'ensemble sonne. Le tableau vit. — Toutes qualités qui se retrouvent dans le motet pour l'Épiphanie où un soprano obstinément annonce aux Mages qui sont à la recherche du roi de l'Orient : *Stella refulget.* Les trois Mages répondent à quatre voix, le soliste insiste. Ils s'unissent pour l'adoration.

Musique où l'expression se traduit avec une naïveté qui en rend la sincérité éclatante. Le méridional Bouzignac vit en province[1]. loin de Paris. Avec Du Mont et Lully, nous commencerons à voir s'exercer sur le grand motet l'esprit de la Cour.

Les arts, pour Louis XIV, sont un moyen d'assurer son prestige. Plus, d'exprimer sa pensée. Il est le chef, *caput*. Il est celui qui conçoit. Les artistes : architectes, statuaires, musiciens exécutent. Il se regarde comme le symbole incarné de l'esprit national. Ce qu'il exige doit assurer à cet esprit son expression. Versailles est né de cette vue. Versailles et tout ce que ce nom signifie. De ses musiciens, comme de ses architectes, de ses sculpteurs et de ses peintres, le roi attend un style nouveau, proprement français. La musique liturgique française sera telle que la veut le roi de France. Louis XIII avait préparé les voies. Musicien lui-même, il jouait de la guitare et de l'épinette; il s'égayait à composer des motets après avoir donné ses ordres. Élève de Du Caurroy — pour qui fut créé le poste de surintendant de la musique en 1598 — il aurait pu s'illustrer dans la composition; la *Gazette de France* (1635), les *Mémoires* de Madame de Montpensier, le père Bourgoing, Godeau tour à tour en témoignent. Et l'on entend encore ce *De profundis* royal « qui fut chanté dans la chambre incontinent après sa mort ». Louis XIII accorde une préférence marquée aux Français, virtuoses et compositeurs, à tout ce qui rend son de France. Or, Du Mont est né l'année même où il est monté sur le trône : 1610; Lully aura onze ans quand Louis XIV succédera à son père (1643). Et Louis XIV est, lui aussi, musicien. Il joue de la guitare fort bien. Il compose des danses, qui sont perdues. « Le roi, écrit Dangeau dans son *Journal,* a toujours aimé la musique et s'y connaît parfaitement bien. »

Si Du Mont a ses idées, Lully n'en a qu'une : réussir. On sait quelle fut sa puissance. On sait qu'il exerça sur le monde musical de son temps une véritable dictature. Et que sa mort même ne mit pas fin à son pouvoir. C'est à la durée de son influence qu'il faut remonter si l'on veut s'expliquer cette espèce de similitude qui, — à travers d'heureuses différences, — marque la production du temps; similitude telle que parfois l'individu semble disparaître derrière l'œuvre collective. Ce qui fait précisément la grandeur de quelques maîtres de ce temps, un Charpentier,

1. Sur la biographie de Bouzignac et sur son œuvre, il faut lire l'article de Mlle D. Launay dans la revue *Musique et Liturgie* (mai-juin 1951). — Aux compositions de Bouzignac publiées en 1904 et 1905 par H. Quittard, il convient d'ajouter celles récemment restituées par M. B. Loth.

un Lalande, c'est d'avoir su, en se pliant, rester eux-mêmes. Si l'on veut indiquer les traits communs qui marquent cette musique de cour, on dira : la tentation de l'obscur, qu'a connue la poésie du XVIe siècle, à quoi les musiciens du temps s'efforcent parfois de répondre en teintant de chromatisme leurs madrigaux, leurs chansons, leurs motets — voir encore le début du *Vulnerasti* de Bouzignac — il n'en est plus ici question, sauf en des cas assez rares. Au jugement clair d'un Bossuet, d'un Massillon, à leur méthode d'exposition où règne la logique, se juxtapose une musique où le mystère même se refuse aux jeux d'ombre, où la marche sans détour du dessin procède d'une grande exigence de clarté. « La France est la grande école de dessin du monde entier », écrit Gide. Non seulement nos peintres lui donnent raison, mais nos musiciens. Sans la moindre cachoterie, le chœur dit; il montre. Parfois il étale. Décoratif à l'évidence, mais aussi descriptif. Descriptif de sentiments, comment ne le serait-il pas émanant de ce génie français qui est un génie de psychologue ? En son *Traité des passions,* Descartes veut que « ce qui est passion dans l'âme soit action dans le corps ». Il faudra donc que la voix donne corps à ce qui se passe dans l'âme. Les instruments eux-mêmes participent à cette action. « La musique d'un motet doit être expressive, simple et agréable. Elle sera différente seulement de la prophane en ce qu'elle doit avoir les deux premiers à un degré éminent et se soucier moins du troisième. Les passions d'un opéra sont froides au prix de celles qu'on peint dans la musique d'église : je parle en critique et non en prédicateur... » Ainsi s'exprime Lecerf de la Viéville. Et il ne faut pas oublier, on l'a déjà noté, que, contrairement à ce qui se dit d'ordinaire, ce n'est pas la musique d'église qui imite celle du théâtre : le théâtre porte sur le plan profane ces cantates et histoires sacrées qui nous viennent d'Italie. Que d'un art à l'autre il y ait échange et influence pourquoi s'en formaliser ? N'en fut-il pas toujours ainsi ? Le chant grégorien et l'art populaire n'ont-ils pas vécu d'emprunts réciproques ? Cette musique expressive et qui peint les passions ne connaît guère cependant les pénombres du cœur. Elle ignore les sinuosités de la recherche, la subtilité. Tout lui est simple et bien visible. Et elle s'applique à dire franchement, logiquement. — Son appétit de simplification et de logique, rien ne l'atteste mieux que son antipathie pour l'antique modalité. Il y avait huit modes, il n'y en aura plus qu'un, ut majeur, auquel on tolérera un satellite, le relatif mineur. Il n'y aura plus qu'une Tonique, qu'une Dominante. Et il y aura une sensible par laquelle s'accusera le rapport des deux fonctions principales. Cela va au point que Du Mont

écrira cinq messes en « plain-chant musical » où règne la sensible et où la dominante elle-même est soulignée par une sensible. Ces messes seront dites « en plain-chant musical » parce que le vieux plain-chant se démode et ne paraît plus musical. Nulle part, ni chez Haydn, ni chez Mozart, le jeu des fonctions tonales ne sera plus clairement affirmé que chez Lalande, Bernier, Campra. C'est qu'aussi bien, si la musique doit exprimer des sentiments, elle n'est pas soustraite aux exigences de la raison. L'esprit qui inspire Boileau règne aussi sur les musiciens. On le verra bien plus tard, quand Rameau, fruit de cette tendance, déclarera aux premières lignes de son *Traité d'harmonie* que « la musique est une science qui doit avoir des règles certaines », que « le concours de la raison est nécessaire pour [en] juger sainement ». Et si, pour donner à son système son appui qu'il estime indispensable, il se fait physicien, c'est qu'il veut sa théorie scientifiquement appuyée sur les lois de l'acoustique.

Nul dessein ni dessin n'est plus net que celui des musiciens de ce temps. Nul mode d'expression plus catégorique. Nulle harmonie ne sera plus « démonstrative » que celle des maîtres français dès 1650. Remarque à laquelle une simple confrontation de dates donnera sa pleine signification : Du Mont est né en 1610, Haydn en 1732, Mozart en 1756... Tout entière écrite pour la satisfaction, en même temps que des oreilles, de l'esprit, et plus faite, cette musique sacrée, pour être entendue qu'écoutée. Entendue pendant que l'on regarde. Quoi ? L'autel bien sûr. Mais aussi ce grand jeu décoratif qui se déroule autour de l'autel. De l'autel qui n'est qu'un des centres de l'office, car il y en a un autre : le roi. Et c'est vers le roi que l'on se tient tourné du début de la messe jusqu'à l'élévation et de la communion au dernier Évangile. On regarde et l'on se présume regardé. D'où il ne faut pas se hâter de conclure à une pure représentation où la musique tiendrait le rôle d'un décor. La messe est un drame, disaient les Italiens, donc l'église un théâtre. Pour le Français de cour, l'église reste un lieu de prière. Le roi l'exige qui est l'oint du Seigneur comme furent David et Salomon, qui veut que l'on s'incline devant Celui de qui il tient son pouvoir, qui voit sa propre gloire accrue des hommages que l'on rend à son seul Maître. C'est bien la prière qu'il s'agit de chanter, mais la prière telle que la comprend le roi, telle qu'on la conçoit dans ce temps, dans ce monde, dans ce lieu. La révérence que l'on a dite pour l'ordre et la clarté, qui aboutit politiquement à l'acceptation de l'absolutisme royal, marque de caractères spécifiques la prière de cette société. On louera Dieu suivant les règles que prescrit le monarque en qui l'on n'est pas éloigné de voir une

sorte de nouveau Moïse porteur, comme l'ancien, des tables de la Loi. Et de la parfaite convenance de cette musique on est si convaincu que le jour où Philidor, en 1725, ouvrira aux Tuileries ces *Concerts spirituels* dont les motets à grand chœur seront le principal aliment, sur le mur de la salle on écrira cette devise : *Sic Davidis aula sonabat.* Quant à Madame de Sévigné, parlant de la musique religieuse de Lully, « je ne crois pas, dit-elle, qu'il y ait une autre musique dans le ciel ».

LES COMPOSITEURS

Parmi les compositeurs de motets à grand chœur, il n'est guère de noms que nous n'ayons rencontrés déjà. Si tous s'inspirent des mêmes principes, — ceux que nous venons d'exposer, — aucun ne peut faire qu'il ne soit lui-même et que sa musique ne porte quelque empreinte de son caractère. Il convient d'indiquer ce qui les distingue en donnant de sommaires indications biographiques.

Henry de Thier, abbé de Silly, ordinairement nommé Henry du Mont (1610-1684) est né à Villiers-l'Évêque près de Liège. — Qui le jugerait sur ses messes en plain-chant musical se tromperait lourdement. Ce « maistre et compositeur du Roy et de la Reine », avec ses *Cantica sacra* (40 petits motets de deux à quatre voix, publiés en 1652), où l'influence italienne est visible et ses *Grands motets pour la chapelle du Roy* (publiés en 1686), où le type français prend figure mais où la vieille tradition polyphonique reste bien sensible, pose le modèle dont s'inspireront tous ses successeurs. Ces dernières compositions, comme toutes celles du même genre — on n'aura donc pas à le redire — sont écrites pour soli, duos, chœurs, avec accompagnement instrumental, la symphonie parfois alternant. Du Mont atteint à la grandeur, par exemple dans le magnifique *Quemadmodum desiderat cervus,* et garde toujours dans l'expression un sens de la mesure qui le peint très maître de ses intentions.

Le Florentin Jean-Baptiste Lully (1632-1687) est à Paris dès l'âge de quatorze ans. Aussi prodigieusement actif qu'ambitieux et intrigant, il y fait une fortune rapide. Surintendant et compositeur de la musique de la chambre royale à vingt-neuf ans, il ne sera satisfait que lorsqu'il aura obtenu du roi, onze ans plus tard, le privilège de l'Opéra. Prérogative selon laquelle il était interdit de donner en France un opéra sans sa permission, « à peine de 1.000 livres d'amende ». Ce potentat du théâtre écrivit peu pour l'église : onze grands motets, douze petits. On y trouve de

l'excellent, par exemple ce *Miserere* qu'admirait tant Louis XIV, et du médiocre. D'ordinaire, l'écriture, bien moins soignée que celle de Du Mont (Lully l'appréciait beaucoup), est toute verticale et la composition ne vise que l'effet décoratif et dramatique.

Sur Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), on n'a pas à revenir sinon pour redire que, parmi les maîtres du temps, il s'avère un des plus grands. Le plus respectueux peut-être des données de la liturgie, le plus soucieux d'y conformer sa musique en faisant appel successivement à toutes les ressources que lui offrent l'art du passé et celui de son temps.

A côté de Charpentier, Michel-Richard de La Lande (1657-1726), une des plus hautes figures musicales de l'époque. Né à Paris, organiste et violoniste habile dès l'âge de quinze ans, il passera toute sa vie à Versailles dans l'estime de Louis XIV. On peut dire de lui, comme de Charpentier, qu'il sait tout de la musique. Non seulement il sait, mais, comme Charpentier encore, il invente. Bien avant Rameau, ils produiront l'un et l'autre des combinaisons harmoniques dont personne ne songerait à attribuer la découverte au maître dijonnais si leur œuvre ne connaissait les infortunes de l'oubli. La Lande est le maître du motet à grand chœur. Du style fugué — *alla francese* — il use habituellement, assouplissant les suggestions qui lui venaient de Du Mont et des Italiens. Il n'est point de chœur ni d'orchestre qui répondent mieux que les siens aux magnificences versaillaises. Il n'est point de musique plus propre que la sienne à figurer le mode d'être d'une société, celle où il vit, dont il semble l'émanation. Aussi, n'est-il pas surprenant qu'après sa mort, Louis XV ait fait graver, en un luxueux recueil, quarante de ses motets. A les lire, on se rend compte qu'il aime la voix et qu'il en connaît toutes les ressources expressives et techniques. Son ensemble sonne plantureusement, parce que sa mise en partition s'inspire des moyens qu'offre chacun des éléments du chœur, chacun des instruments de l'orchestre. Les instruments, il ne les astreint plus à doubler les voix; couramment une ou deux parties de violon, ayant mouvements propres, circulent au travers de l'ensemble. Le premier, il pratique le dialogue de la voix et d'un instrument à vent. De toute part, préoccupé de renouveler et d'enrichir, il s'avère, comme l'a justement dit M. N. Dufourcq, un des sommets de la production française, tout proche de Hændel que souvent il annonce. Hændel d'ailleurs le connaît, l'admire, l'imite, va jusqu'à lui emprunter textuellement le thème du premier chœur du Messie.

A côté des beaux motets de La Lande, et non indigne d'eux, prend place le *Canticum eucharisticum pro pace facta anno 1697,* du

chanoine Sébastien de Brossard (1654-1730). Brossard fut maître de chapelle à la cathédrale de Strasbourg de 1687 à 1698, puis à la cathédrale de Meaux. Pour célébrer la paix de Ryswick (1697) qui ratifiait la réunion de l'Alsace à la France, il écrivit cette grande cantate pour soli, chœur à six voix mixtes, quintette à cordes, basson et orgue. Son œuvre fut exécutée pour la première fois le 10 février 1698 à la chapelle du collège de Strasbourg. Brossard ne se contente pas de composer : il s'intéresse à l'histoire et à la théorie de son art. A son *Dictionnaire de musique,* le premier qui ait été publié en français, nous avons emprunté tout à l'heure d'intéressantes définitions : il reste un témoin précieux des conceptions musicales de l'époque. Chercheur infatigable, il a donné la plus grande partie de sa vie à ce que nous appelons maintenant les travaux musicographiques.

Compositeur plus abondant, Nicolas Bernier (1664-1734) fut d'abord maître de musique à la cathédrale de Chartres (1694) et à Saint-Germain-l'Auxerrois (1698). En 1704, il prend la succession de Charpentier à la Sainte-Chapelle et, en 1723, devient l'un des quatre sous-maîtres de la chapelle royale. Daquin dit qu'il avait travaillé l'écriture avec Caldara. Quoi qu'il en soit, le fait est que, comme La Lande, il sait admirablement écrire un style fugué où le goût français se mêle à l'italien. Ainsi feront Campra, Clérambault, Couperin, Blanchard...

Élève de la Maîtrise d'Aix-en-Provence, puis maître de chapelle successivement des cathédrales d'Arles, d'Aix, de Toulouse et de Paris, Campra (1660-1744) a laissé cinq livres de motets et trois de psaumes à grand chœur. Titon du Tillet dit que l'exécution de ses motets attirait foule à Notre-Dame, et Lecerf de la Viéville, qui lui attribue l'introduction de l'orchestre à la cathédrale de Paris, déplore qu'il ait « déserté l'église pour l'opéra », voyant en lui l'un des maîtres les plus capables d'honorer l'art sacré. Évidemment il est fort au-dessus d'un Lully, mais il n'a pas la grandeur de La Lande, excellant spécialement dans le petit motet où il se tient au tout premier plan.

C'est aussi dans le petit motet que l'emporte François Couperin (1668-1733). Il n'a écrit que trois grands motets avec chœur où, s'il égale l'excellent, du moins il n'apporte pas de nouveauté notable.

Quant à Jean Gilles (1669-1705) qui fut, comme Campra, élève de la maîtrise d'Aix-en-Provence, il y devint sous-maître, puis s'en fut à Agde, à Toulouse, à Avignon comme maître de chapelle. Ses sept grands motets, déposés à la Bibliothèque nationale, restent inédits. Sa messe des morts fut exécutée le 27 septembre 1764 aux obsèques de Rameau.

De Jean-Philippe Rameau (1683-1764), nous avons mis à part le motet *Laboravi*. Quatre autres grands motets, comme le dit Lionel de la Laurencie, n'ajoutent pas grand-chose à sa gloire. Destinés à la messe du roi ou aux concerts de la Poupelinière, ils eurent la défaveur de venir après ceux de La Lande. Aussi, ne furent-ils guère remarqués. Ils n'en restent pas moins œuvres d'un très grand musicien.

Avec Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), nous trouvons le dernier représentant de cette riche lignée. Les grands motets de ce Gascon sont établis sur le modèle de ceux de La Lande, conçus dans le même esprit. Il écrivit en outre des petits motets qu'il appelle *Concertos de voix* et trois *Oratorios* de même forme que les grands motets, mais bâtis sur des textes français. Ce qui leur valut grand succès auprès des critiques du temps.

Tels sont les principaux compositeurs de cette époque importante pour l'art français. La plupart furent organistes ou maîtres de musique des rois de France, des princes ou des riches mécènes qui les entouraient. Leur production soutenue par l'avidité de la société au service de laquelle ils vivaient est considérable. Écrite au gré des besoins, rarement gravée, elle subsiste dans les bibliothèques, prête à témoigner. Si quelque éditeur avisé en entreprenait la publication, on verrait, dans nos histoires de la musique, un chapitre important changer de figure. A Du Mont, La Lande, Charpentier, serait alors restitué un rôle que l'on attribue ordinairement à d'autres.

L'HARMONIE

On a fait allusion tout à l'heure aux conséquences musicales de cet appétit de clarté qui se traduit dans l'écriture par l'intronisation d'ut majeur. Un siècle avant que ne paraisse Mozart, les mœurs harmoniques qui seront celles du classicisme allemand sont en usage chez nous : l'accord parfait et l'accord de septième de dominante règnent dès Du Mont et Lully; la cadence parfaite et toutes ses conséquences structurales leur sont familières; le rôle des trois fonctions tonales est dégagé; le groupement des tons voisins autour du principal fonde l'architecture. Bien avant que Rameau n'ait codifié la théorie, l'art vit des principes que ce grand pédagogue tirera au clair. On a dit souvent que le triomphe de la mélodie s'était alors exercé aux dépens de l'écriture; on a été tenté de voir dans cette basse chiffrée livrée telle à l'accompagnateur ou au copiste chargés de réaliser, désintérêt pour tout

ce qui n'était pas le chant. L'art des maîtres de ce temps ne procède pas d'un tel sentiment. Mais le centre de l'attention pour eux se déplace, plus exactement se dédouble : attentifs à la bonne marche des voix, ils ont découvert dans le sens vertical des ressources nouvelles. L'harmonie n'est pas pour eux cette toile de fond que l'on pense. Elle est une valeur lyrique. Et cette idée, chez un Charpentier, chez un La Lande, va loin. Elle les ouvre au goût de la recherche; elle excite leur ingéniosité. Il suffit de lire le *Requiem* et le *De profundis* de La Lande pour s'en rendre compte. Mais le « trouveur », c'est Marc-Antoine. Claude Crussard le montre enchaînant des septièmes de dominante par grappes, pratiquant couramment l'accord de quinte augmentée, l'accord de septième non préparé, les suites de quintes depuis longtemps interdites à l'école, la septième non résolue, les modulations accumulées, les ressources du chromatisme... Tout cela au bénéfice de l'expression. Il s'agit de mieux dire, de serrer plus étroitement le sens des mots. Rameau n'a pas d'autre objectif quand, dans ses drames, il recourt aux hardiesses modulantes et à l'enharmonie. Et il portera à leur terme toutes les recherches poursuivies dans cet ordre en affirmant que la mélodie découle de l'harmonie. Ainsi, deux siècles avant Fauré, la musique française est entrée dans cette voie dont il marquera un aboutissement.

LE RYTHME

Le moment où, chez les poètes, triomphe le chiffre est celui où, dans la musique, s'impose la barre de mesure. Il faut voir là aussi une réponse au besoin de clarté. On veut un rythme simplifié, un rythme rendu visible, marqué par un signe, facile à sentir. S'ensuit évidemment une réduction des ressources que le recours à la carrure soulignera. Mais il ne convient pas d'exagérer les doléances[1]. Pas plus qu'il ne conviendrait de reprocher à Racine d'écrire en alexandrins. Le soin que montrent ces maîtres, quand ils travaillent sur des textes en langue vulgaire, de conformer le rythme musical à une juste récitation, ils le transportent dans la musique sacrée. Si parfois leur chœur, par

1. Ce n'est pas sans raison que G. Brelet peut écrire : « lorsque Strawinsky redécouvre la carrure... il retrouve et actualise dans sa pureté la loi même de la perception du rythme, la présence — réelle ou virtuelle — en elle, d'un temps métrique et homogène par rapport auquel s'organise la diversité des groupes rythmiques. En confondant le rythme et la mesure, Strawinsky nous fait sentir avec une particulière acuité ce qui est la condition même de la réalité et de l'intelligibilité du rythme. » *Esthétique et création musicale,* p. 22.

souci de symétrie, a une certaine raideur, quelle souplesse au contraire dans le récit : ici, on les voit soumettre avec une minutie scrupuleuse le petit rythme aux données du mot et le grand rythme à celles de la phrase. — Ce n'est pas sortir de l'ordre rythmique qu'affirmer leur préoccupation de traduire par des inflexions appropriées toute idée qui, dans le texte, suggère une image réductible à des mouvements, comme, longtemps avant eux, faisaient les maîtres de l'art grégorien.

Aussi n'est-on pas étonné de lire dans le *Journal de Trévoux* de novembre 1704 : « Marc-Antoine Charpentier aussi sçavant que les Italiens a possédé au suprême degré l'art de joindre aux paroles les tons les plus convenables : *nous parlons de sa musique latine*[1]. »

ORCHESTRE ET CHŒUR

« Nous avons moins d'instruments que les Italiens à nos motets, nous qui en avons plus ailleurs... Il serait à souhaiter que nous n'eussions qu'un petit orgue pour fixer le ton des voix et pour empêcher qu'elles ne haussent ou ne baissent insensiblement... Aussi n'y a-t-il que vingt-cinq ans que nous nous permettons les instruments à cordes, encore aujourd'huy nous n'avons affaire que deux ou trois basses de viole ou de violon pour jouer des préludes et des ritournelles, et il est rare que nous en mettions davantage... » Ainsi parle Lecerf de la Viéville dans ses *Règles pour juger de la beauté d'un motet.* En fait, la symphonie instrumentale comprenait en outre des flûtes, parfois un hautbois et un basson, auxquels s'ajoutaient pour le grand motet des violoncelles, des contrebasses, des trompettes, des cors, des sacquebutes (trombones) et des timbales. On note même la présence à la chapelle de Versailles, sous Louis XVI, d'un clavecin d'accompagnement. Le fonds instrumental ordinaire est constitué de cordes en assez petit nombre et soutenues par l'orgue. Les Italiens du temps de Gabrieli font beaucoup plus large la part des vents, spécialement des trombones et des cornets auxquels ils ne craignent pas d'accorder une place prépondérante dans le jeu concertant. Ces instruments constituent même de véritables chœurs qui, tantôt se mêlent à l'ensemble, tantôt alternent avec les voix.

Quant au chœur, chez les Français, il comprend un nombre très variable de chanteurs : huit à dix chez la princesse de Guise, beaucoup plus à la chapelle-musique de Versailles sur laquelle

1. Les derniers mots soulignés dans le texte.

l'*État de la France*[1] donne les précisions suivantes : un maître de chapelle, quatre sous-maîtres ou maîtres de musique, cinq clercs, dix dessus italiens, dix hautes-contres, huit tailles, dix-huit basses-tailles, vingt-sept instruments, dix-huit vétérans, un facteur d'orgue (J.-B. Cliquot), un souffleur, un noteur (copiste), un maître de grammaire, un ciergier. Les enfants que l'on nomme *pages de chapelle* sont en petit nombre, mais renforcés par des sopranistes (hommes chantant en fausset). Vers la fin du XVIIe siècle, on leur adjoignit des femmes chargées d'assurer les soli. Il semble que la première de ces solistes ait été Marguerite-Louise Couperin, cousine de François, qui roulait la vocalise avec infiniment de grâce et possédait un timbre d'une liquidité parfaite : « une des plus célèbres musiciennes de nos jours, dit Titon du Tillet, qui chantait avec un goût admirable et qui jouait parfaitement du clavecin. Elle a été trente ans de la musique du roi ». La première femme de La Lande, Anne Rebel, lui succéda.

Ces soli étaient soutenus par un accompagnement allégé. Parfois un violon dialogue avec la voix et même, depuis La Lande, un instrument à vent, flûte ou hautbois. Rarement les instruments se taisent pour laisser la voix chanter seule, ainsi que cela se produit dans le motet *Mirabilia* de Couperin au verset en duo *Tabescere* que donnaient Marguerite-Louise et Mlle Chappe...

Tous les éléments de cet ensemble étaient soigneusement triés. Louis XIV qui imposait ses exigences aux architectes, aux peintres et aux sculpteurs voulait avoir le meilleur chœur d'Europe : il présidait en personne le jury chargé de choisir solistes et maîtres de musique.

Ceux-ci furent toujours les compositeurs les plus réputés du temps. Ils n'avaient pas titre de maître de chapelle. Cette charge est obligatoirement assumée par un prêtre qui tient le rôle d'une sorte de maître de cérémonie : ordonnateur de la musique dans la fonction liturgique, il n'est pas obligé de savoir ses notes. Ainsi, « le maître de la Chapelle-musique Louis-Guy-Guérapin de Vaurial, évêque de Rennes..., pourvu en 1732, de qui la juridiction s'étend... sur les officiers de la Chapelle-musique pour les grandes messes[2] ». Les techniciens sont les sous-maîtres. Ils ont titre de maître de musique et compositeur ordinaire. D'abord deux, puis quatre, ils se partagent les occupations de la charge. Chacun d'eux touche neuf cents livres

1. Édition de 1749.
2. *État de la France,* Édit. 1749, tome I, p. 82. Les précisions qui suivent sont empruntées à cet ouvrage, même tome, pp. 86-87.

comme maître de musique et cent cinquante livres en qualité de compositeur de la Chapelle-musique. « La Chapelle-musique a part aux serments de fidélité des Évêques, de même qu'aux offrandes. Et tous les musiciens qui sont sur son état, ayant à certaines grandes fêtes de l'année du pain, du vin et quelques pièces de viande, sont censés commensaux de la maison du Roy. »

THÉORIE, CRITIQUE, HISTOIRE

La théorie de la musique, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, est dominée par deux noms : Mersenne (1588-1648), Rameau.

Les ouvrages du Père Mersenne, spécialement son *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique,* restent une mine, assez confuse d'ailleurs, de renseignements de tous ordres sur les conceptions que l'on se faisait de la musique au temps de Descartes. Sorte de compilateur, il fait montre d'une insatiable curiosité plutôt que d'esprit méthodique. Aussi préoccupé de science que de musique, il voudrait arriver à justifier la pratique par la théorie, à appuyer la musique sur les lois de l'acoustique. Cette préoccupation sera celle de l'époque, celle des plus grands esprits, de Descartes à Diderot. C'est à Rameau qu'il appartenait de mettre un terme aux conjectures en établissant que l'accord parfait trouve justification acoustique dans les cinq premiers harmoniques. Parti de là, il reconnaît dans les accords de sixte et de sixte et quarte des renversements de l'état naturel et attribue à l'accord trois fonctions : tonique, dominante, sous-dominante. C'est lui qui invente ce dernier mot. Il établit en outre les principes qui règlent les modulations, les relations des tons entre eux. Bref, il fait aboutir des recherches dont le début doit être reculé jusqu'aux premiers essais de la polyphonie. A l'empirisme qui, jusqu'alors, régnait dans l'écriture et l'enseignement, il substitue des lois parfaitement élucidées. C'est lui qui mériterait l'épithète attribuée par Jadhasson à J.-S. Bach, de Louis XIV du régime tonal. Non seulement tous les théoriciens qui le suivront lui resteront redevables, mais les musiciens eux-mêmes verront leur effort structural conditionné par ses découvertes.

A côté de la pratique et de la théorie, la critique. Elle n'existe à peu près pas au XVII[e] siècle. Si de bons esprits comme La Fontaine ou Saint-Évremond s'intéressent à la musique, écrivent à l'occasion leur avis; si Racine attribue à Jean-Baptiste Moreau le succès d'*Esther* et d'*Athalie,* s'il écrit, pour qu'ils soient

chantés à Saint-Cyr et devant le roi, ses *Cantiques spirituels* dont Moreau et La Lande composeront la musique; si toute la société du temps[1] prend intérêt aux accords et aux mélodies et en discute, il faudra attendre le XVIIIe siècle pour voir paraître des écrits où les auteurs s'efforceront d'expliciter leurs sentiments et de les raisonner. Mais alors ce sera un débordement. De Lecerf de la Viéville (1674-1707) à Diderot (1713-1784), il n'est guère de plume qui, un jour ou l'autre, n'ait pris parti dans la querelle des Italiens et des Français, qui n'ait donné opinion sur l'union de la parole et du chant. Lecerf, nous l'avons plus d'une fois cité; les violents partis pris et les justes intuitions de Rousseau sont bien connus. On sait que les Encyclopédistes se mêlèrent activement à toutes ces discussions dont les thèmes deviennent affaire de mode à ce point que les amateurs et les femmes se prennent à avoir des opinions esthétiques. Tout le monde lit les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Du Bos et *Les Beaux-arts réduits à un même principe* de l'abbé Charles Batteux. La musique y tient une large place et chacun donne son avis.

De ce mouvement des esprits devait naître une curiosité. Antoine de Brossard y répondra en écrivant son *Dictionnaire de musique* (1701). Rousseau publiera le sien en 1766[2]. C'est en réponse au même appétit que Bonnet, en 1715, Dom Caffiaux, en 1757, Laborde, en 1780, donnent leurs *Histoires de la musique*.

Si, plus que jamais, on voit dans la musique l'art le plus propre à l'expression des sentiments, en même temps on lui ouvre le monde de la pensée. L'action directrice qui fut si longtemps réservée à l'Église, du pouvoir séculier tend à passer aux mains des philosophes et des écrivains. Qu'il s'agisse de l'art théâtral ou de l'art sacré, l' « honnête homme » est tenu d'avoir une opinion et de savoir, plus ou moins, la défendre. Personne n'y manque.

Il faut encore une fois le redire : de Léonin à Rameau ne cesse pas continuité. Parti de l'intervalle simple, élémentaire, on aboutit, par des voies repérées, à l'accord, à la parfaite lucidité dans sa possession et dans son usage. Ses fonctions sont déterminées, nommées. — Parti de la série modale, on aboutit à Ut majeur, ton unique dont les ressources modulantes se révèlent peu à

1. Boileau excepté qui parle des « vains accords et des sons impuissants » de la musique. Ce que l'on comprend bien.

2. L'édition de 1766, si l'on en croit le catalogue de l'Exposition musicologique de la Bibliothèque nationale, est la première. Elle parut à Londres. La seconde parut à Paris en 1767.

peu jusqu'à ce qu'apparaisse comme un tout parfaitement homogène, basé sur le tempérament, ce grand système de douze tons que l'on appelle tonalité. Le passage des modes au ton a souvent été présenté comme un appauvrissement. Y a-t-il appauvrissement ou station nécessaire ? Un fait reste certain : la centralisation ouvrit à la musique des perspectives immenses auxquelles elle n'eût peut-être jamais accédé sans cette synthèse qu'en un certain sens on peut qualifier de provisoire. — Parti du motet en *organum* où la *vox principalis* accuse, à la basse, un rôle structural on aboutit insensiblement au motet louis-quatorzien où la basse affirme son rôle de régulatrice harmonique. — Parti d'une conception tout ornementale où les voix inventées semblent n'avoir d'autre but que d'illustrer la donnée empruntée, on aboutit à la composition libre où tout, le thème d'abord, suppose acte créateur. — Parti de vues objectives, strictement conditionnées par l'emprunt du motif à l'art liturgique, on aboutit à une manière de subjectivisme, sensible surtout dans le petit motet où le musicien, porté par l'ambiance, exprime son émotion, laisse chanter son cœur à l'instar des maîtres spirituels qui l'entourent.

V

DE GOSSEC A STRAWINSKY

LA MORT DES MAITRISES

« L'art vocal des Renaissants, enseigné dans les « Maîtrises » d'églises, s'est perpétué en France jusqu'en 1790, date de fermeture de celles-ci... Les Maîtrises d'églises étaient alors les seules écoles de musique; les enfants y apprenaient, avec le chant choral, le contrepoint. « La composition est aujourd'hui chose commune et n'y a si petit chantrillon qui ne face maintenant plus que du compagnon », écrivait Annibal Gantez vers 1640. Aussi, tous les maîtres français (ou quasi tous), du XVe au XVIIIe siècle, ont-ils été formés dans les Maîtrises, jusques et y compris Grétry, Boïeldieu, Gossec, et donc par le chœur et le contrepoint vocal. » Ainsi s'exprime Paul Berthier[1]. « Jusqu'à la Révolution, écrit d'autre part M. André Cœuroy, à chaque cathédrale, à chaque collégiale, était rattachée une école de musique. L'ensemble de ces écoles était véritablement l'ossature de l'enseignement musical pour le pays... Le budget musical de la France... se montait à plus de 16 millions de francs, de francs qui valaient de l'or[2]. » Cœuroy produit ensuite la répartition de ces seize millions parmi les Maîtrises qui assuraient à la France une culture chorale dont plus d'un pays, parmi ceux qui nous entourent, continue de donner l'exemple. « Rien ne fut fait par la Révolution pour l'enseignement élémentaire de la musique et du chant, le seul pourtant qui eût porté ses fruits. Cet enseignement élémentaire fut ruiné par la suppression des maîtrises et la lacune n'a, depuis, jamais été complètement comblée[3] », l'enseignement supérieur du Conservatoire n'atteignant qu'une élite. Si quelques Maîtrises ont repris plus tard leur action éducatrice, ce fut toujours

1. Préface à : *Grammaire du chant choral* de J. SAMSON, p. IV.
2. A. CŒUROY : *La musique et le peuple en France*, p. 119.
3. CŒUROY, *loc. cit.*, p. 120.

par le ministère d'initiatives privées. Elles vivent comme elles peuvent d'une vie précaire, toujours soumises aux contingences et aux menaces que seule la ténacité désintéressée des organisateurs peut conjurer.

Ainsi s'explique en grande partie la condition de la musique sacrée chez nous depuis plus d'un siècle et demi : le sculpteur a besoin de la pierre pour concevoir le monument; le polyphoniste a besoin du chœur. Comment serait-il tenté d'écrire pour le chœur si le chœur fait défaut ?

Et puis, au moment où les maîtrises disparaissent, la composition symphonique réalise les progrès que l'on sait : le chœur, qui fut pendant des siècles l'instrument par excellence, va se trouver relégué par l'orchestre dont les ressources sont illimitées.

Sous ces raisons dont l'une est politique et l'autre technique, on en distingue une troisième : l'organum, le contrepoint, le grand et le petit motets ne furent pas que des aspects successifs de l'écriture. Chacun d'eux se présente comme l'image musicale d'une société, de sa pensée, de son goût; comme son émanation, son expression; il est cette forme même qu'elle prend quand elle veut se chanter, quand à une foi commune elle veut donner figure musicale. Le jour où, autour des musiciens, il n'y aura plus une société spirituelle cohérente appelant impérieusement l'expression chorale de sa vie intérieure, le chœur religieux sera condamné à une existence sporadique. Les compositeurs, à eux-mêmes livrés, sollicités, au théâtre, au concert, par des collèges importants d'amateurs, souvent détachés ou ignorants de toute vie religieuse, écriront des drames ou des symphonies. Si, occasionnellement, ils viennent à la musique sacrée, ce ne sera pas sans y introduire les mœurs de l'art voisin, sans y apporter de ces formules qui, ailleurs, leur valent ce qu'ils cherchent : le succès, un succès qui n'est pas toujours du meilleur aloi...

L'histoire de la polyphonie sacrée, au temps où nous entrons, c'est l'histoire d'une survie plutôt que celle d'une grande vie créatrice de productions homogènes. Les travaux de restitution y prennent une place de premier plan. De Choron à H. Expert, les noms les plus représentatifs sont peut-être ceux des chercheurs dont les travaux ont contribué à pourvoir d'un répertoire magnifique des chœurs de fortune qui, dans la plupart des cas, s'avèrent impropres à exploiter, à mettre en valeur de telles ressources.

Ces vues suggèrent, pour le chapitre que nous ouvrons, la division suivante : *a*) la musique sacrée de Gossec à Reicha; *b*) le premier effort de restauration : de Choron à Niedermeyer; *c*) la musique sacrée de Berlioz à nos contemporains; *d*) la recher-

che de la tradition : la Schola; le concours de la province; les musicologues ; le modalisme ; *e*) quelques-uns des derniers venus.

DE GOSSEC A REICHA

Le premier nom qui s'offre à notre investigation est celui de François-Joseph Gossec (1734-1829). Enfant, il chante à la cathédrale d'Anvers. Dès l'âge de dix-sept ans, il arrive à Paris. Il y fait connaissance de Rameau. Par lui, il entre en relations avec La Popelinière qui lui confie la direction de sa chapelle. Onze ans plus tard (1762) on le trouve au service du prince de Conti. En 1784, il est chargé d'organiser l'École royale de chant. Quand le Conservatoire de musique prendra la place de cette école (1793), il y sera nommé inspecteur (1795) en même temps que Lesueur et Cherubini. — C'est un compositeur abondant. L'art sacré lui doit des messes, des motets, des oratorios, un *Requiem,* deux *Te Deum* dont l'un fut écrit pour la messe solennelle célébrée au Champ-de-Mars le 14 juillet 1790 : vaste pièce, liturgique par les paroles, où la foule et le chœur alternent.

Aux fêtes « civiques et religieuses », il fallait un art approprié. La Révolution veut que la musique trouve place aux manifestations qu'elle organise. Le goût populaire donnera le ton. Toutes les ressources imaginables seront appelées à la rescousse; de puissants ensembles vocaux et instrumentaux devront conquérir des auditoires immenses et mêlés. Ce n'est plus une société cultivée qu'il s'agit d'atteindre, mais la masse. Une musique accessible à tous; telle est la consigne. On ne craindra ni l'emphase, ni la grandiloquence. Avant tout, produire de l'effet; s'il le faut, on pactisera avec la vulgarité.

On peut regarder Gossec comme l'aîné des musiciens qui sacrifièrent à ces conceptions. Il semblerait donc que son nom n'ait rien à faire ici. Il a sa place cependant dans un courant qui entraîne la chorale sacrée vers des voies sans issue, ne fût-ce qu'à cause des succès qu'il connut. Son *Requiem* (1760) par exemple, fut considéré comme un chef-d'œuvre. D'où il faut conclure que le goût, dès cette époque, était tombé bien bas. Il y prend avec le texte les libertés qui lui conviennent. Les paroles liturgiques lui sont prétexte à composer des « morceaux ». Ainsi, les cinq derniers mots de l'*Introit* lui suffiront à établir une fugue de deux cent soixante mesures. Au *Sanctus,* il se contente des premiers mots : *Sanctus Dominus Deus Sabaoth.* Il les répète deux fois et omet le reste du texte. L'ensemble de l'œuvre comprend vingt-cinq « numéros », dont onze réservés

au *Dies irae*. Mélange de chœurs, airs, récits, duos, trios où règnent la fabrication facile, la recette empruntée au théâtre ou à la plus médiocre scholastique : la « rosalie » triomphe dans les fugues sous les formes les moins déguisées. Le style *a cappella* est représenté par trois ou quatre pièces où l'orchestre d'ailleurs intervient, doublant les voix généralement, ajoutant parfois quelques dessins et interludes... La pièce la plus fameuse est le *Tuba mirum :* chanté par un baryton, ce grand air, médiocre imitation du style hændelien, est soutenu par un orchestre de cordes et de vents; un second orchestre, *éloigné,* dit la partition, et composé de clarinettes, trompettes, cors et trombones est destiné à donner la réplique... On sait le sort réservé aux recherches de cet ordre : si, telles quelles, elles n'apportent rien à l'art proprement liturgique, elles ne seront pas étrangères à la formation d'un Berlioz.

Le maître de Berlioz sera Lesueur (1760-1837). Il convient de s'arrêter un peu plus longuement à ce personnage influent pour faire bien voir à quel point allait s'imposer un renouvellement de la musique sacrée. — Comme Gossec, Lesueur fut d'abord maîtrisien à Abbeville, à Amiens ensuite. Maître de chapelle de la cathédrale de Séez en 1779, six mois plus tard il arrive à Paris, devient aussitôt maître de chapelle de l'église des Saints-Innocents et reçoit quelques leçons rudimentaires d'harmonie de l'abbé Roze[1]. En fait, il se formera seul en faisant travailler les autres. Bientôt d'ailleurs, il quitte Paris et occupe divers postes en province : Tours, Le Mans, Dijon (cathédrale). En 1786, de retour à Paris, il est maître de chapelle à Notre-Dame. C'est alors qu'il écrit et fait exécuter des messes et des motets à grand orchestre. Musique pompeuse, essentiellement descriptive, qui exige un personnel d'exécution considérable. Sensation. On en discute. Lesueur, pour se justifier, lance son *Essai sur la musique sacrée* (1787). On lui répond. Pour faire face, il expose sa *Théorie d'une musique une et imitative, particulière à chaque solennité ;* il y insiste sur la nécessité d'une musique qui égale les pompes magnifiques de l'Église et prône un art religieux dramatique. De 1788 à 1792, il se retire à la campagne. En 1793, il reparaît à Paris. Il est nommé inspecteur au Conser-

1. Né en 1745 au Bourg-Neuf (diocèse de Chalon-sur-Saône) l'abbé Roze fait ses débuts de chanteur enfant à la Collégiale de Beaune. Plus tard, il en dirige le chœur. A la suite de démêlés avec le chapitre, il passe à Angers où, pendant cinq ans, il est maître de chapelle de la cathédrale. Puis il vient à Paris et prend en charge la maîtrise des Saints-Innocents avant de devenir bibliothécaire du Conservatoire. Sa méthode d'harmonie, qui connut une grande vogue, se trouve dans l'*Essai sur la musique* de LA BORDE, au tome III.

vatoire. A la suite d'une rupture avec le directeur Sarette (1795), il est congédié. Quelques années plus tard (1804), le premier Consul en fera son maître de chapelle. A la chute de l'Empire, il devient surintendant et compositeur de la chapelle du roi (1814). Il partage cette charge avec Cherubini... Son bagage de compositeur religieux est important : trente-trois messes dont trois solennelles, trois *Te Deum,* une messe des morts « mise en contrepoint d'après la liturgie romaine », deux Passions, un *Stabat,* des psaumes, des motets, des oratorios.

On a dit et redit de Lesueur qu'il écrit mal. C'est vrai. Il écrit plus mal que mal; il écrit platement : cent, deux cents, trois cents mesures où l'on n'entend que tonique et dominante alternées; d'interminables pédales de tonique et dominante, sorte de bourre, de remplissage; des modulations aux tons les plus voisins où se retrouvent, impitoyablement affirmés, les mêmes degrés... Il faut être juste : de temps en temps cependant, très rarement, une touche de couleur qui fait d'autant plus plaisir que la monochromie la rend désirable. Notre homme est naïf : la moindre apparence de trouvaille le met en liesse. Ainsi, dans l'*O salutaris* de la troisième messe solennelle, il produit une enharmonie. Il la répète, il la ressasse. On voit qu'il est plein d'admiration. Il ne le cache pas d'ailleurs. Dans un texte qui ouvre la pièce, il attire l'attention du lecteur sur la signification symbolique de ce do ♯ qui devient ré ♭. C'est à pouffer de rire. — Quant à son comportement avec les paroles, il révèle un dédain du bon sens qui, parfois, devient effarant. Gossec supprimait des phrases à l'occasion; au moins gardait-il aux mots généralement, — pas toujours, — leur ordre normal. Lesueur jongle avec les mots; ils semblent n'être pour lui qu'une espèce de vague donnée qu'il utilise à son gré : il arrange, il dérange, il mélange, il répète, il triture; il va jusqu'à introduire les mots d'une pièce au cours d'une autre[1]. Pour ce musicien de théâtre, l'*ordinarium missae* est une sorte de livret devant lequel il se sent libre jusqu'au sans-gêne. — Malgré tout cela, il est un fait : sa faconde, son intarissable verbosité musicale en ont imposé autour de lui. Il fut pris pour un génie. D'autant plus aisément que si sa musique relève d'une esthétique insoutenable, elle est bien taillée sur le patron de l'époque. La recherche de l'effet dramatique n'y connaît pas de mesure. Lesueur veut émouvoir, émouvoir à tout

1. Ainsi sont distribués les textes dans le *Kyrie* de la troisième messe solennelle : *a*) quelques *kyrie* et quelques *christe ; b*) *miserere nobis, exaudi nos, deus, bone pastor, parce nobis ; c*) reprise de *kyrie* et *christe* entremêlés; *d*) réitération de *b,* très développée; *e*) *quoniam tu solus sanctus* et toute la suite du *Gloria, Amen* y compris; ce qui n'empêche pas le *Gloria* de commencer ensuite et de se développer entièrement.

prix : les moyens les plus enfantins, les trucs les plus gros, les ficelles les plus visibles ne le font pas hésiter. Il multiplie les nuances à un point inconcevable : telle pièce que l'on a sous les yeux en comporte une, deux, trois par mesure... La nuance ne lui suffit pas. Il y ajoute des commentaires qui, incessamment, prétendent dicter à l'interprète une attitude. Ces commentaires, où le pire charabia se donne licence, atteignent des proportions inimaginables : dix, vingt, trente, quarante lignes mêlées à la musique. La pensée présumée de l'auteur des paroles, les intentions du musicien y sont décrites avec une complaisance d'où le sens du ridicule est tout à fait absent[1]. — Dans l'*Oratorio* composé pour le couronnement de Napoléon, cette douce manie trouve son apogée. Non seulement il décrit, mais il prescrit. On voit alors que tous les moyens lui sont bons[2]... Et ce n'est pas tout : dans cette curieuse tête, les ambitions scientifiques se mêlent aux prétentions liturgico-dramatiques. Lesueur est l'auteur d'une histoire de la musique antique où il s'efforce de démontrer que les Grecs connaissaient et pratiquaient l'harmonie. En un sens, on l'a vu au début de cet ouvrage, il n'a peut-être pas tort. Mais les choses se gâtent lorsqu'il explique. Et plus encore quand il passe de la théorie à la pratique : avant

1. Entre cent autres, ce texte emprunté au *Qui tollis* d'un *Gloria* (2e messe solennelle) : « C'est aux voix et à l'accompagnement par leur exécution sombre et mystérieuse de réveiller ici ce sentiment profond et intérieur d'amer regret sur les fautes du monde et pour lesquelles l'homme s'humilie devant la suprême Divinité en se rappelant cet adage de l'écriture : *serpens decepit me.* »

2. Échantillon de ce rituel, extrait d'un texte beaucoup plus long placé avant le chœur final : « Le petit chœur d'abord chante le motif deux fois, mais quand le chœur général le chante aussi deux fois le chef de la Compagnie des fusiliers dans le temple et le chef d'artillerie sur la place du parvis près des portes ouvertes se mettent en rythme avec le *vivat.* Pour cet effet un corps de trompettes joue au chef des fusiliers dans l'intérieur et un autre au chef d'artillerie à l'extérieur l'air du *vivat* en étant convenu à l'avance de l'endroit et du temps où ils devaient faire partir leurs deux décharges dans les deux premières mesures du *vivat* général. De sorte que dans le temple la musique de 700 musiciens prend les deux premiers temps pour chanter *Vivat !* les coups de fusil dans l'intérieur et le coup de canon à l'extérieur emploient en tirant le deuxième et troisième temps de la mesure... A ce moment tout le peuple entre dans les bas-côtés, on donne liberté à des oiseaux de toutes espèces qui volent sous les voûtes du temple, au son du *vivat* général, maintenant transmis dans la mémoire de tous les assistants, et qui se trouve à la dernière reprise de la musique chanté par douze à quinze mille personnes. » A qui s'étonnerait d'une telle esthétique il ne sera peut-être pas inutile de rappeler que certains organistes français du XVIIIe siècle donnaient à Lesueur l'exemple d'analogues recherches. Pour s'édifier sur ce point, il suffit de lire dans *La musique d'orgue française de Titelouze à Jehan Alain,* de N. DUFOURCQ les pages 118 à 130.

Les lâchers d'oiseaux et l'intervention de l'artillerie ne sont d'ailleurs pas des inventions de Lesueur. Ces démonstrations figuraient depuis longtemps au Cérémonial du Sacre des Rois de France.

le *Christe* de la deuxième messe solennelle, il annonce qu'il va s'efforcer de retrouver le style de l'Église primitive où, dit-il, « l'harmonie simultanée ne paraissait à dessein qu'entre divers intervalles des unissons ». De fait, ce *Christe,* et le *Kyrie* entier d'ailleurs, fait alterner les unissons et les accords. — Une longue note (37 lignes d'une seule venue, sans un point) qui précède l'*Agnus* de la première messe solennelle le montre aussi renseigné sur les chœurs angéliques que sur les chœurs antiques. Il y parle en docteur des « cantiques sacrés de la primitive église qui, eux-mêmes imitaient d'inspiration ces chœurs d'archanges que relève une céleste harmonie de toutes les sortes d'instruments musicaux... ». Et les explications continuent dans cette langue amphigourique où passe bien entendu cet « Agneau chargé de rappeler aux hommes qu'ils sont *tous égaux devant Dieu* » (souligné dans le texte).

Malgré tout, cet enfant de la balle, cet autodidacte a un certain sens de l'écriture chorale : ça marche, un peu à la manière des figurants de théâtre, et ça sonne. Écriture en trompe-l'oreille mais qui s'anime et porte. Un des exemples les plus caractéristiques de sa manière est l'offertoire *Venite, introite* qu'il introduit dans sa deuxième messe solennelle. Il y conçoit chaque voix, à commencer par les Soprani, comme un chœur de prêtres. Après l'introduction, il amène un tutti de basses qu'il note en figures carrées : et qu'il appelle *Cantus plenus.* Dans un texte explicatif, il présente ce plain-chant comme « adopté par l'Église dès le début du VIe et (*sic*) du VIIe siècles et dans (*resic*) le VIIIe siècle. Sous Charlemagne, continue-t-il, il fut modifié par les maîtres du temps pour être susceptible d'entrer dans les modes musicaux (?) et d'être accompagné de la musique, etc., etc. » Or, ce *cantus plenus* présente des sensibles, des formules de cadences on ne peut plus tonales, des intervalles de quarte diminuée (mi ré ♯ sol mi), des marches (si sol mi, la fa ré, sol mi do), un accord de septième de dominante disposé en arpège, résolu sur tonique et suivi d'une modulation au relatif mineur de cette tonique. Si l'on songe que Lesueur écrit un accord parfait sur chaque note, il devient clair que son prétendu plain-chant n'est pas autre chose que la plus banale basse d'harmonie élémentaire. Ou le bonhomme se moque du monde, ou il se pipe à son propre jeu. Son *cantus plenus,* en fait, sert de basse au chœur : quatre voix lui sont superposées qui, souvent, ne sont que deux, redoublées, suivant un mode d'écriture pour lequel il a prédilection. Un orchestre actif soutient l'ensemble. A cela, si l'on fait abstraction du goût, on ne peut refuser une certaine vie. L'espèce de metteur en scène qu'est Lesueur prévoit que cette marche des

prêtres, « qui entreront dans le temple, traverseront le *Naos* ou nef », sera accompagnée « de pantomimes religieuses et d'actions sacrées, comme chez les hébreux de l'antique église », et introduit ainsi à l'église l'art le plus conventionnel et le plus faux qui soit. — Cependant, on ne peut le nier, ce musicien médiocre, servi par une écriture très insuffisante, est un chercheur, un esprit singulier. S'il avait eu autant de don créateur ou seulement de talent que de curiosité, peut-être aurions-nous un grand musicien de plus. Il n'en est pas moins vrai que, théoricien errant, il fut un professeur convaincu et dynamique. Et il eut cette chance, qui le sauve de l'oubli, de compter parmi ses élèves, en outre de Berlioz, Ambroise Thomas, Boulanger, Guiraud, Gounod...

Son contemporain, le Florentin Cherubini (1760-1842) est une personnalité d'un tout autre caractère. Ce qu'il y avait de « littérature » indigeste, de rêvasserie et de pseudo-science chez son collègue de l'Institut, il n'en veut rien savoir. Il veut n'être que musicien. A peine a-t-il dix-sept ans que son bagage de compositeur est déjà lourd : messes, motets, cantates, opéras même. Mais parfaitement conscient de la nécessité de ne rien ignorer, il se rend alors à Bologne et se met à l'école de Sarti. Sarti est un élève de ce Padre Martini, gardien obstiné de la tradition contrapuntique qui fut l'un des maîtres de Mozart. Trois ans durant, Cherubini travaille avec acharnement sous cette direction, s'initie à l'écriture chorale la plus rigoureuse, se familiarise avec les polyphonistes de la Renaissance. Fier d'avoir reçu indirectement l'enseignement de Martini, il se dira son *nipotino* (petit-fils). A vingt-six ans, il arrive à Paris et commence une carrière qui le conduira aux fonctions les plus influentes : surintendant de la musique du Roi, directeur du Conservatoire, et lui vaudra, dans le monde musical du temps, une considération extraordinaire. Beethoven le regarde comme « le meilleur compositeur contemporain ». Il le consulte sur ses propres œuvres, lui soumet « humblement », raconte Gounod dans ses *Mémoires*, le manuscrit de sa *Messe solennelle* (op. 123), « le priant d'y vouloir bien faire ses observations ». Schumann n'hésitera pas à écrire : « Beethoven vivant, Cherubini était certainement le second des maîtres contemporains; depuis que celui-là n'est plus, c'est bien comme le premier qu'il doit être regardé parmi les musiciens vivants. » Et Berlioz, rendant compte de la *Messe du Sacre :* « Voilà, écrit-il, l'expression mystique dans toute sa pureté, la contemplation, l'extase catholique... » Quant au musicographe le plus considérable du moment, d'Ortigue, il voit en lui le « créateur d'un art nouveau, le fondateur d'une école parmi nous... ».

Harmoniste et contrapuntiste de haute classe, il apparaît comme la charnière qui assure la continuité du grand style d'écriture chez nous. Intelligence extrêmement lucide, la relation de la logique musicale et de la structure tonale n'a pas de secret pour lui. Mais il ne peut faire qu'il ne soit de son temps. Sa musique sacrée (dix-huit messes, deux *Requiem,* plusieurs oratorios, un *Credo* à huit voix et orgue, un *Te Deum,* des litanies, psaumes, antiennes, motets), à quelque perfection technique qu'elle atteigne, reste marquée. Tantôt il imite le style palestrinien et tombe dans le pastiche; tantôt, le plus souvent, il succombe à la tentation de l'effet sentimental et dramatique. Il atteint cependant la grandeur parfois. Plus d'un passage emprunté à la seule *Messe en Fa* viendrait ici en témoignage. A côté de longueurs intolérables, de formules qui datent l'œuvre, on ne peut manquer d'y relever des pages bien venues où l'expression est juste, mesurée. Peut-être, pour tenir la place à laquelle il prétend et que ses contemporains lui attribuent, ne lui a-t-il manqué qu'une ambiance favorable. Livré à lui-même, il réagit très fortement contre le relâchement technique et esthétique de son entourage; mais ni sa personnalité ni son génie ne furent assez forts pour faire de lui ce créateur d'un art à la fois traditionnel et nouveau que voyait en lui d'Ortigue.

Son contemporain, Antonin-Joseph Reicha (1770-1836) a écrit peu de musique sacrée (deux *Requiem* et un *Te Deum*), mais telle est la richesse de ses idées que la figure musicale de l'époque serait incomplète s'il ne lui était fait place ici. — Né à Prague, il passera en France la plus grande partie de sa vie et se fera naturaliser français en 1829. Esprit fort cultivé (il suivit les cours de l'université de Bonn), il s'adonne aux mathématiques, se passionne de philosophie. Menant simultanément ses études musicales, il est l'élève d'Albrechtsberger pour le contrepoint, d'Haydn pour la composition. Très tôt, il pratique l'œuvre de Bach, de Hændel, de Mozart, se lie avec Beethoven qui est un de ses compagnons d'orchestre. C'est à lui que revient le mérite d'avoir initié Habeneck à l'œuvre beethovénienne. Il compte parmi les maîtres de Berlioz, Liszt, Gounod, Franck. A ses élèves, il apporte, comme Cherubini, la plus solide tradition contrapuntique. Mais sa curiosité le porte vers des recherches de tous ordres sur lesquelles bute l'intelligence de l'Italien. Ennemi de la carrure, il s'adonne aux recherches rythmiques les plus complexes, prône la polyrythmie; il ambitionne de restituer à l'art occidental l'usage du quart de ton; il préconise le contrepoint modal; son audace va jusqu'à la pratique consciente de la polytonie : il en donne des exemples. Pendant que Cheru-

bini se fait le propagateur de la fugue d'école à plan tonal unique, Reicha enseigne une fugue libre à plan diversifié qu'il conçoit dans les divers modes, ce qui, sous le règne d'ut, est une véritable révolution[1]. Mais cette pénétrante intelligence a ses limites : l'art de la Renaissance lui reste fermé. Dans son *Art du compositeur* (1833), « nous concevons, écrit-il, que l'ancienne musique d'église, dans le style du célèbre Palestrina, ne convienne pas à notre siècle. Ce style dépourvu d'idées musicales, de chant, de symétrie, de grâce, de variété, ne saurait nous intéresser que trop faiblement. Il faudrait donc le remplacer par un style nouveau ».

Ce style nouveau, à condition qu'il fût respectueux de l'esprit de la liturgie, il est clair qu'on devait le souhaiter. Aucun des compositeurs contemporains de Reicha n'a bien vu tous les problèmes que posait un tel postulat. Au moment où une messe figurait, pour les lauréats du concours de Rome, comme envoi obligatoire, innombrables sont cependant les compositeurs que l'on devrait citer si l'on voulait être complet. Auber, Adam, Panseron, Gastinel (combien d'autres ?) tour à tour se soumirent à l'usage. Inutile de dire que ce n'est pas cette production qui allait renouveler le style. Si l'on ajoute celle des Roques, Castil-Blaze, Zimmerman, on n'a pas de peine à concevoir qu'en de bons esprits se soit fait jour le besoin de remonter aux sources. Le premier de ces chercheurs fut Choron.

DE CHORON A NIEDERMEYER

Choron (1772-1834) : un homme d'une vaste culture littéraire et scientifique. Sa pratique de l'écriture musicale se réduisait à ce qu'avait pu lui apprendre l'abbé Roze. Son ambition d'ailleurs n'était pas tournée de ce côté. Avant tout préoccupé de théorie, d'histoire et d'esthétique, il attire tôt l'attention en publiant (1805) des pièces de Palestrina, Josquin de Prés, Jomelli, Léo et ses *Principes de composition des écoles d'Italie* (1808) où il donne des exemples tirés de Martini, Lotti, Scarlatti. D'autres ouvrages suivirent : *Méthode élémentaire de composition* d'Albrechtsberger (1814); *Méthode d'accompagnement* (1815); *Méthode d'harmonie et de composition* d'Albrechtsberger (1830); *Méthode de plain-chant, autrement appelé chant ecclésiastique ou chant grégorien* (1818)... Les titres à eux seuls indiquent l'ordre de ses préoccupations. Il veut réagir contre le relâchement de l'écriture et du goût, restituer le contact avec les formes aristocra-

1. Sur Reicha, il faut lire le livre de M. Emmanuel (Laurens édit.).

tiques de l'art, avec les splendeurs défaillantes du passé, s'opposer à une rupture menaçante. Chargé en 1811, par le ministre des Cultes, de réorganiser les maîtrises, il publie des *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant des églises de Rome dans toutes les églises de l'empire français*. La théorie ne lui suffit pas. Il aspire à répandre le chant choral dans les masses populaires et, désireux de créer un chœur modèle, il fonde (1817) l'*Institution royale de musique classique et religieuse*. Soucieux de peupler son chœur de bonnes voix, il ne recule devant aucun effort. On le voit en province, sur les routes, à pied, en tournée de recrutement. Les chanteurs qu'il ramène, il lui faut les loger. Il fonde un pensionnat. L'*Institution* fait entendre à la Sorbonne des œuvres de Palestrina, Bach, Hændel. Succès. De 1824 à 1830, le gouvernement de Charles X subventionne l'école. C'est trop beau. Ce qui s'ensuit, Liszt va nous le conter : « Sa Majesté Louis-Philippe qui ne va que peu ou point à la messe, a pensé avec raison qu'une chapelle était de trop et que les musiciens devenaient des séminaristes. Il s'est donc dépêché dès le premier jour de son avènement au trône, de congédier *aumônier* et *artistes* en signifiant à sa famille que désormais le plain-chant de Saint-Roch serait assez harmonieux pour elle... La dissolution de l'école de Choron suivit de près la dissolution de la chapelle. De peur d'être accusé de *jésuitisme,* on mit à la porte des Tuileries MM. Cherubini, Plantade, Lesueur, avec leurs messes, et cela fait, sans perdre de temps, on profita de l'occasion pour rayer de la liste civile la modique pension de l'Institution de la rue de Vaugirard dont l'utilité et les services étaient généralement appréciés, et qui par suite de cette royale et pitoyable lésinerie, fut hors d'état de continuer ses travaux[1]. »

A cette catastrophe irrémédiable, le fondateur de l'école ne survivra pas. Il meurt de chagrin quatre ans plus tard.

Sur un plan plus vaste, Niedermeyer reprendra bientôt l'effort. En attendant, l'intérim sera exercé par un amateur : le prince de la Moskowa (1803-1857), fils du Maréchal Ney, avait rapporté d'Italie un goût prononcé pour les vieux maîtres de l'art choral et un grand désir de les révéler à la haute société française. En 1843, il fonde une « Société de musique vocale et religieuse » dont tous les exécutants seront gens du monde. De cette société, il est le directeur et le chef de chœur. Le sous-directeur, Niedermeyer, assure le travail des répétitions. Pour le répertoire, on utilise les travaux de Choron que complètent les recherches de Niedermeyer. Une collection d'œuvres (onze

1. Liszt : *Pages romantiques,* publiées par Chantavoine.

volumes) fut publiée où se rencontrent les noms de Palestrina, Allegri, Nanini, Anerio, Carissimi, Loti, Marcello, de Lassus, Josquin de Prés, Victoria, Janequin, Du Caurroy, Gallus, Haydn, Bach, Hændel... Les mêmes noms figurent aux programmes des concerts que donna la Société. Le succès, limité, ne dépassa guère cette aristocratie où se recrutaient les choristes. La presse y fit peu d'écho. La Moskowa se lassa vite. La Société fut dissoute avec un déficit assez important. Mais son véritable animateur musical, Niedermeyer (1802-1860) ne se tint pas pour battu. Nul, plus que ce protestant, n'aura, à l'époque, influence plus heureuse sur le renouveau de l'art sacré.

Dès 1820, Niedermeyer était allé à Rome où il avait travaillé avec Valentino Fioravanti, directeur de la chapelle pontificale, puis à Naples où il se mit à l'école de Nicola Zingarelli[1]. Quelle qu'ait été la qualité de ces maîtres, Niedermeyer rapporta d'Italie le goût de la bonne musique vocale et le désir de travailler à sa diffusion. Sa collaboration avec La Moskowa s'inspirera de ce sentiment. Mais ses ambitions allaient plus loin que le public fermé où les prestiges princiers lui avaient permis d'atteindre. — En octobre 1853, il ouvre une école de musique religieuse. On y étudiera le solfège, le piano, l'orgue, l'harmonie, le contrepoint, la fugue, le plain-chant, l'histoire de la musique. Le chant choral y tient une place importante. C'était une entreprise grande et neuve. Le ministre des Cultes, Fortoul, le comprit, recommanda l'école aux Évêques par une circulaire chaleureuse où il faisait valoir l'intérêt que présentait pour eux un enseignement qui mettait à leur disposition des maîtres de chapelle et des organistes instruits. Mieux : il leur offrait des bourses. Son appel fut entendu. Les élèves affluèrent. Confiés à des maîtres bien choisis, ils reçurent une formation propre à les doter d'une technique achevée. Gabriel Fauré, Eugène Gigout, André Messager, Alexandre Georges, Henry Expert, Boëllmann, Périlhou, Letorey, Busser, bien d'autres, furent élèves de l'École Niedermeyer. Fauré, dans la *Revue Musicale,* a rendu l'hommage le plus reconnaissant à ses maîtres. Son œuvre est là pour témoigner de l'enseignement qui se dispensait dans cette école.

En 1857, Niedermeyer qui veut étendre son action, fonde une revue : *La Maîtrise.* « Pour le plain-chant, y lisait-on, nous disons : saint Grégoire. Pour la musique sacrée, nous disons : Palestrina. Pour l'orgue : Jean-Sébastien Bach[2]. » Jamais on

1. Auteur, si l'on en croit Riemann, de 160 messes, 21 *Credo,* 73 *Magnificat,* 28 *Stabat,* plusieurs *Te Deum* et d'un nombre incalculable de motets...

2. Une époque comme la nôtre, époque de m'as-tu-vu et de gobe-lune, s'est attribué le mérite de découvertes qui, on le voit, reviennent à d'autres.

n'eut depuis plus hautes ambitions. Niedermeyer confia la direction de la revue au musicographe d'Ortigue (1802-1866), ardent propagateur de ses intentions. On retrouva dans cette revue, tous les maîtres préconisés par Choron et chantés chez La Moskowa, plus des œuvres d'orgue de Bach, Rinck, Frescobaldi, Clérambault... Et, à côté, des motets, des pièces d'orgue de musiciens contemporains : Rossini, Meyerbeer, Halévy, Carafa, Auber, Niedermeyer, Gounod, Gevaërt, Lemmens, Boely, Loret... Les articles étaient signés Niedermeyer, d'Ortigue, Morelot, de Coussemaker... Dans la revue, la production musicale des contemporains de Niedermeyer fait voisiner avec les œuvres honnêtes, le pastiche le plus tristement académique et le pire goût théâtral, l'emphatisme et la déclamation. Elle est bien à l'image d'une époque dont la foi est éclectique et conventionnelle, d'une société à laquelle manque une forte synthèse doctrinale. Il semble d'ailleurs que ce temps ait eu confusément conscience de son impuissance : d'où son goût d'archéologue. Il cherche dans le passé ce qu'il se sent impuissant à créer; il nourrit l'ambition de ressusciter les grandes traditions.

Pendant que Grèce et moyen âge viennent solliciter les artistes, pendant que la popularité des thèmes anciens engendre le pastiche, monte, impitoyable, le raz de marée du romantisme. Or, le romantisme, on ne doit pas l'oublier, avait source dans ce passé même où les plus pures traditions se retrouvent. La belle époque du contrepoint, en finissant, donne audience au pittoresque, au décoratif le plus extérieur, à l'émotion individuelle, au lyrisme égocentré, à l'élan des passions. Ceux qui viennent l'interroger, ce passé ne leur offre pas, comme on est parfois tenté de le croire, qu'un exemple d'austère noblesse. Dans ce territoire immense et divers, les premiers explorateurs n'aspirent qu'à trouver le meilleur; ils ne sont pas suffisamment informés pour toujours le distinguer. D'autre part, quand ils font appel à leurs propres ressources, si soucieux qu'ils soient de rester dans la ligne la plus authentiquement droite, ils ne peuvent se soustraire aux influences qu'une ambiance au goût pitoyablement incertain exerce sur eux...

Dans le même temps, Niedermeyer publiait son *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* (rédigé par d'Ortigue) où il s'applique à mettre en lumière la nécessité d'un accompagnement modal. « J'entrevis, écrit d'Ortigue, sur les données de Niedermeyer, que [l'harmonie], loin de rendre confuse la perception du mode, devait au contraire contribuer à la mettre en lumière. » On sait l'influence que, plus tard précisées, de telles idées allaient exercer dans l'avenir. On sait le

pouvoir que la révélation de cet art modal aura sur le génie d'un G. Fauré, et, par son ministère, sur celui d'un Ravel. Ce serait donc être grossièrement injuste à l'égard d'un Niedermeyer que de ne voir en lui qu'un médiocre compositeur.

Le compositeur de musique sacrée, en effet, n'est pas à la taille de l'homme d'action. Ce qui se comprend aisément. Il ne peut faire qu'il ait été l'élève de Fioravanti et de Zingarelli. Si son séjour en Italie lui a ouvert des perspectives sur la vertu de la vieille polyphonie, ses propres maîtres qui se disent et se croient les authentiques successeurs des contrapuntistes renaissants lui donnent l'exemple d'un art marqué par le plus médiocre esprit théâtral. S'ensuivent des confusions inextricables. D'une part un goût prononcé pour la qualité vraie, d'autre part un légitime appétit de renouvellement. Seul un génie créateur puissant eût pu répondre à ces appels en surmontant les influences diverses qui s'exerçaient sur lui, inventer un art qui, restant dans l'esprit de la meilleure tradition, se serait néanmoins présenté comme l'expression d'un temps nouveau. Contemporain à la fois de Viollet-le-Duc et de Rude, Niedermeyer n'a ni la science étendue du premier ni le génie du second[1]. Ce goût qui le porte à la recherche des belles œuvres du passé semble l'abandonner quand il s'agit d'exercer sur soi-même un contrôle efficace. Il n'est pas servi par un esprit assez pénétrant pour explorer à fond tout l'ancien, l'assimiler, le repenser et le restituer nouveau. Va-t-on lui en faire grief ? Si sa puissance créatrice est limitée, son nom cependant doit être retenu : il est celui d'un honnête artiste, généreusement dévoué à la cause de son art. Non seulement il a instruit des musiciens qui comptent parmi nos maîtres les plus estimés, mais il a largement contribué à ouvrir des voies que d'autres, mieux outillés, pourront élargir.

DE BERLIOZ A NOS CONTEMPORAINS

Le chantre du Docteur Faust commence par servir la messe. Peut-être serait-il plus exact de dire : se servir de la messe...

Exactement contemporain de Niedermeyer, Berlioz (1803-1869) reste étranger à ses aspirations. Mendelssohn, qu'il admirait, ne réussit jamais à lui faire comprendre Bach. Son génie bouillonnant, son imagination explosive ne lui permettent pas de s'attarder au passé. Le présent l'obsède. Et l'avenir : « Je veux

1. Étant entendu que chez Rude se manifestent aussi des tendances singulièrement diverses : à côté du *Départ des Volontaires,* il y a l'*Hébé* du musée de Dijon, le *Monge* de Beaune, le *Napoléon* de Fixin.

me faire un nom; je veux laisser sur la terre quelques traces de mon existence...; j'aimerais mieux être Gluck ou Méhul morts que ce que je suis dans la fleur de l'âge[1]. » Élève un moment de Reicha, il ne semble pas avoir été touché par les curiosités multiples et diverses de son maître. Celui-ci ne réussit même pas à lui donner le goût de la fugue. Les propos de Rousseau[2] à l'égard de cet art, volontiers, dans ses moments d'humeur, il les eût faits siens, bien qu'à l'occasion il ait lui-même écrit quelques fugues. Une seule influence marque sa jeunesse : celle de Lesueur. Auprès de lui, il prit un véritable engouement pour la musique à programme qui laisse à l'artiste toute liberté, un attrait prononcé pour les grandes masses et pour les effets dramatiques. Mais sur un génie aussi égocentré, l'influence ne pouvait être que limitée. S'il garde à son maître une sorte de reconnaissance, cela ne l'empêche pas de parler dans ses *Mémoires* des « théories antédiluviennes » de Lesueur.

Son entrée publique dans la vie musicale se fit par l'exécution d'une *Messe* donnée à Saint-Roch le 10 juillet 1825. « J'ai réussi au-delà de mes espérances, écrit-il après cette audition, j'ai déjà un parti. » Comment, à ses vingt-deux ans, ne pas pardonner cette ivresse ?

Deux fois il reviendra à la musique sacrée : avec le *Requiem* de 1837, commandé par le gouvernement; avec le *Te Deum,* exécuté à Saint-Eustache en 1852. Créations gigantesques où sont mises en jeu d'énormes masses instrumentales et chorales réparties entre plusieurs orchestres et chœurs.

Dans les textes liturgiques, Berlioz voit une matière propre à satisfaire son goût du drame et de la description; il vise l'effet excessif; il veut secouer les imaginations et les cœurs. « Impression foudroyante ! écrit-il après le *Requiem ;* le curé a pleuré, une choriste a eu une attaque de nerfs !... C'était d'une horrible grandeur. »

Sans doute, dans ce *Requiem,* il arrive que le chœur psalmodie[3] ou qu'il chante *a cappella*[4], mais ces procédés ne figurent là que pour ce qu'ils offrent de ressources dramatiques.

Les recherches monumentales de Berlioz ne sont pas absolument des innovations. Dès la fin du XVIe siècle, on a vu s'ins-

1. Lettre à son père, 31 août 1824.
2. Cf. ci-dessus, p. 90.
3. *Kyrie.*
4. *Quaerens me* du *Dies irae, Hostias* de l'Offertoire, *Agnus.* Ces deux dernières pièces, sur les paroles différentes, reproduisent strictement la même musique. L'orchestre, qui se tait presque toujours pendant le chant, donne des répliques. Ainsi fait Liszt, avec l'orgue, dans ses motets, dans son *Requiem,* ailleurs.

taurer, en Italie, le goût des grands effets sonores obtenus par la multiplication des chœurs auxquels s'ajoutent les instruments. Mais, incontestablement, le culte, auquel on ambitionne de donner toute la magnificence possible, reste alors l'objectif des musiciens. Berlioz, quand il recourt à des masses disproportionnées pour obtenir des effets « terribles, sublimes ou horriblement beaux », ce ne sont pas les Gabrieli ou les Ugolini qui l'inspirent, c'est l'esprit des grandes festivités populaires de la fin du XVIIIe siècle, cet esprit d'où émane la *Symphonie funèbre et triomphale* écrite pour l'inauguration de la colonne érigée sur la place de la Bastille, le même esprit qui soufflait à Gossec le *Te Deum* de 1790 et le *Tuba mirum* du *Requiem*[1]. Si Berlioz ne va pas jusqu'aux batteries d'artillerie et aux lâchers de pigeons, c'est qu'il est trop artiste pour employer des moyens aussi étrangers aux ressources de l'art. Aux coups de canons, il préfère le roulement des timbales : il ne lui en faut pas moins de huit paires dans le *Tuba mirum* du *Dies irae,* à quoi il ajoute dix paires de cymbales, deux grosses caisses et quatre tamtams.

Quoi que l'on pense de ces grandes compositions sur des textes liturgiques, si magnifiques qu'on les veuille, il faut bien le reconnaître, elles ne sont pas des actes de foi. Berlioz ne prie pas. Il ne désire pas faire prier. Son ambition : foudroyer, c'est-à-dire forcer l'étonnement et l'admiration, conquérir le succès, triompher. Dût-il, pour cela, ainsi qu'il le dit lui-même, « appliquer un si rude coup de tamtam que toute l'église en tremble ».

Autres sont les perspectives d'un Franz Liszt (1811-1886) qui fut un moment l'élève de Reicha, comme Berlioz. C'est, lui, un homme de foi. Foi profonde et sincère que les événements mêlés de la vie n'entameront pas, qui cherchera, trouvera parfois une expression grande et neuve. — Loin de dédaigner le passé, il l'interroge avidement. On a lu déjà, de lui, un fragment d'article[2] de 1834; il atteste que, dès l'âge de vingt-trois ans, Liszt appréciait l'effort de restauration de Choron. Dans le même article : « la musique religieuse, écrit-il, mais nous ne savons plus ce que c'est. Les grandes conceptions... des Palestrina, des Hændel, des Marcello, des Haydn, des Mozart, n'ont qu'à peine une existence de bibliothèque... Ce n'est pas qu'on les oublie ou qu'on les méprise. Non, la raison de leur *silence* est plus grave, plus profonde : *nous ne savons plus ce que c'est que la musique religieuse*[3]... » Suit une violente diatribe, provoquée sans doute par l'excommunication de Lamennais, contre l'Église catholique,

1. Cf. ci-dessus, p. 121.
2. Cf. plus haut, p. 129.
3. Tous les mots que l'on souligne dans ces citations sont soulignés par Liszt.

le pouvoir temporel et le vandalisme bourgeois qu'il rend responsables de l'abandon des chefs-d'œuvre, de l'abaissement du culte et de l'art. « La création d'une *musique nouvelle,* poursuit-il, est imminente; essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'autre nom nous appellerons *humanitaire* résumera dans de colossales proportions le THÉATRE et l'ÉGLISE. Elle sera à la fois dramatique et sacrée, pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée, tempétueuse et calme, sereine et tendre. » L'inspiration lamennaisienne, remarque Jean Chantavoine, est trop sensible ici pour qu'il y ait besoin de faire plus que de la signaler. Si le ton gonfle, c'est que nous sommes en 1834. S'il évoque, par place, celui de Berlioz, il y a plus qu'une nuance entre la pensée des deux hommes. L'un, on l'a dit, n'a que lui-même pour objectif, l'autre, sincèrement, pense à « consoler les hommes et glorifier Dieu[1] ». Cette préoccupation ne le quittera pas. Son goût pour la vieille musique polyphonique de l'Église n'est pas un goût d'antiquaire mais d'artiste avide de perpétuer les œuvres les plus belles et les plus chargées de vie intérieure, soucieux de retrouver par leur étude des principes susceptibles d'animer un art nouveau. Quatre ans plus tard (1839), à Rome, il lit fébrilement les œuvres de Palestrina, Victoria, Allegri. Une étude approfondie de ces maîtres développe en lui l'ambition d'une « régénération de la musique religieuse ». Ce séjour coïncide précisément avec le moment où Spontini conçoit « la noble pensée d'arracher l'Église au scandale, de réinstaurer l'austère et grave musique telle que l'écrivirent les Palestrina, les Marcello, les Allegri... et adresse au Saint-Père un mémoire développé sur les nombreux inconvénients de l'état de choses actuel[2] ». Spontini fut reçu, écouté sinon entendu, décoré de l'ordre de Saint-Grégoire. Liszt note le fait et approuve pleinement l'initiative de l'auteur de *La Vestale.* Ses intentions ne sont donc pas suspectes. Si l'on trouve, dans sa musique sacrée, des tendances opposées, il faut l'attribuer au jeu de contradictions qui se mène dans sa vie, à son tempérament, à la difficulté de remonter d'un coup ce courant qui tend à rabaisser l'art sacré, aux influences extérieures : cette société qui marque tout de ses exigences, qui impose des conditions, qui veut être satisfaite. D'où ces œuvres de circonstance dont la grandeur n'est pas niable mais où le théâtre l'emporte sur l'église au détriment de cet esprit liturgique que leur auteur aspire à rejoindre; ainsi la messe écrite en 1855 pour la dédicace

1. Même article.
2. LISZT : *Pages romantiques,* Lettres d'un bachelier ès musique, pp. 287-8.

de la cathédrale de Gran; ainsi la *Messe hongroise du couronnement,* composée, en 1867, sur des thèmes nationaux, pour le couronnement de François-Joseph Ier de Hongrie. — En des compositions d'ambition plus modeste, la *Missa choralis* par exemple, les deux messes à quatre voix d'hommes (en *ut* et *la* mineurs), la complexité de sa nature, sa tendance à concilier les disparates subsistent. Elles se traduisent par des recherches expressives d'un romantisme excessif qui font contraste avec des moments de réserve et de discrétion. On trouve là, comme dans le *Requiem,* des pages magnifiques où l'exploitation de la matière chorale reste exemplaire. Personne mieux que lui n'a su interroger les renaissants : ce grand sens choral qu'ils ont, lui aussi le possède; mais, en les imitant, il les renouvelle; les ressources qu'offre l'évolution de l'harmonie lui permettent des effets de perspective (on entend le mot au même sens que les peintres) et de couleur auxquels ils ne pouvaient songer. — Comme eux, il est conduit par le souci constant d'être l'interprète du texte. Sans doute, il n'a pas leur sobriété : souvent il développe avec excès, répétant mots et phrases; souvent encore il dramatise le sens. Mais toujours on le sent préoccupé d'être vrai, de bien traduire. Si l'époque le marque, on peut le regretter pour l'art religieux qu'il donne, mais comment lui en faire grief ? D'ailleurs, il ne manque pas chez lui de pages qui observent la stricte mesure. Ainsi, cette sorte de psalmodie mélodico-harmonique qui se rencontre dans la *Messe en ut mineur* (voir spécialement le début du *Credo*) ou dans le *Requiem* répond à la meilleure tradition ecclésiastique. Tels ou tels des motets (l'*Ave verum,* surtout le splendide *Mihi autem adhaerere*), orientés dans le même sens, atteignent la perfection; on les dirait d'un Schütz qui eût été l'ami de Berlioz et de Wagner. Ici, une écriture magnifique se met au service d'un goût irréprochable, l'esprit de Victoria ressuscite et s'exalte au contact d'un tissu harmonique enrichi. Enfin, bien que l'oratorio se tienne hors de notre sujet, comment ne pas évoquer ici le *Pater* ou les *Béatitudes* du *Christus* dont bien d'autres pages seraient à citer ?

Dans ses moments heureux, la naïveté d'un primitif, la sûreté de main d'un grand classique et la hardiesse d'un romantique se joignent chez Liszt pour combiner des éclairages étonnants. Quel coloriste ! Voilà quelqu'un qui pense large, chez qui les plans modulants sont francs, nets. Voilà quelqu'un qui sait exploiter les ressources de la voix. Voilà quelqu'un qui sait répondre aux sollicitations du monument, qui a le sens de la perspective, qui sait traiter la fresque et pour ce, employer les doublures de tierces, les octaves, les quintes à vide, les fausses

relations, tous procédés que les grammairiens déconseillent, parce qu'il est sûr que ce matériel lui donnera la sonorité qu'il veut, qu'il sent nécessaire. Il prae-entend les ondes que développera dans un grand vaisseau une grappe dissonante suivie d'un long silence. Il ne craint pas d'étaler ses pigments avec une large brosse pour leur donner du rayonnement. Et comme il sait le prix d'une enharmonie !... Qu'on relise le *Benedictus* de la *Missa choralis*. C'est entendu, il est trop long; il part sur une mélodie assez banale; mais quand tout le matériel sonore joue, quand les huit voix déploient ces larges modulations qui opposent plan à plan, couleur à couleur, quelle réussite, quel à-propos, quel sens de la statique chorale ! En voilà une musique baignée de lumière ! La voilà la cathédrale sonore ! Oui, cette grande intelligence divinatrice a bien vu où étaient les modèles, a bien compris ce qu'il fallait leur demander, comment on pouvait encore, passé Beethoven, passé Schubert, tirer parti de leurs propositions. Si tout n'est pas à retenir dans ce que laisse ce maître de l'art choral, son exemple reste : mieux que personne, il a compris en quelle direction il fallait aller pour sauver l'art sacré.

Avec Gounod (1818-1892), nous retrouvons les appels opposés. D'où une œuvre religieuse mêlée aussi où s'expriment tour à tour des accents contradictoires.

Il n'était encore qu'élève de quatrième quand Reicha lui enseignait le contrepoint et la fugue. A la mort de Reicha, sa mère le présente à Cherubini . « Je n'aime pas la manière de Reicha, dit celui-ci; il faut que le petit suive la méthode italienne. Je vais le mettre dans la classe de contrepoint et de fugue d'Halévy. » Et l'enfant à sa mère : « je n'en serai que mieux armé » connaissant les deux méthodes. Il entre ensuite chez le « vieux patriarche » Lesueur dont il parlera avec émotion et reconnaissance, à la mémoire de qui il dédiera la première de ses messes (1838) écrite sur la demande de Dietsch, maître de chapelle de Saint-Eustache et chef des chœurs à l'Opéra. Il vient d'avoir le prix de Rome et va partir pour l'Italie. Là, il aura la révélation de la musique sacrée. Laissons-le s'en expliquer. :

« ...En fait de musique religieuse, il n'y avait guère qu'un endroit que l'on pût décemment et utilement fréquenter, c'était la chapelle Sixtine, au Vatican : ce qui se passait dans les autres églises était à faire frémir ! En dehors de la chapelle Sixtine — et de celle dite « des Chanoines », dans Saint-Pierre — la musique n'était pas même nulle : elle était exécrable. On n'imagine pas un tel assemblage, en pareil lieu, des inconvenances qui s'y étalaient en l'honneur du ciel. Tous les oripeaux de la musique

profane passaient sur les tréteaux de cette mascarade religieuse. Aussi ne m'y reprit-on pas après les premières expériences.

» J'allais, d'ordinaire, le dimanche, entendre l'office en musique à la chapelle Sixtine, le plus souvent en compagnie de mon camarade et ami Hébert... Mais la Sixtine, pour en parler comme il conviendrait, ce ne serait pas trop des auteurs de ce qu'on y voit et de ce qu'on y entend, — ou plutôt de ce qu'on y entendait jadis, car, hélas ! si l'on y peut voir encore l'œuvre sublime mais destructible et déjà bien altérée de l'immortel Michel-Ange, il paraît que les hymnes du divin Palestrina ne résonnent plus sous ces voûtes que la captivité politique du Souverain Pontife a rendues muettes et dont le vide pleure éloquemment l'absence de leur hôte sacré.

» J'allais donc le plus possible à la chapelle Sixtine. Cette musique sévère, ascétique, horizontale et calme comme la ligne de l'Océan, monotone à force de sérénité, antisensuelle, et néanmoins d'une intensité de contemplation qui va parfois à l'extase, me produisit d'abord un effet étrange, presque désagréable. Était-ce le style même de ces compositions, entièrement nouveau pour moi, était-ce la sonorité particulière de ces voix spéciales que mon oreille entendait pour la première fois, ou bien cette attaque ferme jusqu'à la rudesse, ce martèlement si saillant qui donne un tel relief à l'exécution en soulignant les diverses entrées des voix dans ces combinaisons d'une trame si pleine et si serrée, — je ne saurais le dire. Toujours est-il que cette impression, pour bizarre qu'elle fût, ne me rebuta point. J'y revins encore, puis encore, et je finis par ne pouvoir plus m'en passer.

» Il y a des œuvres qu'il faut voir ou entendre dans le lieu pour lequel elles ont été faites. La chapelle Sixtine est un de ces lieux exceptionnels : elle est un monument unique dans le monde. Le génie colossal qui en a décoré les voûtes et le mur de l'autel par ces incomparables conceptions de la Genèse et du Jugement dernier, ce peintre des prophètes, avec lesquels il semble traiter d'égal à égal, n'aura sans doute jamais son pareil, non plus qu'Homère ou que Phidias. Les hommes de cette trempe et de cette taille ne se voient pas deux fois : ce sont des synthèses; ils embrassent un monde, ils l'épuisent, ils le ferment, et ce qu'ils ont dit, nul ne peut plus le redire après eux. La musique palestrinienne semble être une traduction chantée du vaste poème de Michel-Ange, et j'inclinerais à croire que les deux maîtres s'éclairent, pour l'intelligence, d'une lumière mutuelle : le spectateur développe l'auditeur et réciproquement; si bien qu'au bout de quelque temps on est tenté de se demander si la chapelle

Sixtine, peinture et musique, n'est pas le produit d'une seule et même inspiration. Musique et peinture s'y pénètrent dans une si parfaite et si sublime unité qu'il semble que le tout soit la double parole d'une seule et même pensée, la double voix d'un seul et même cantique; on dirait que ce qu'on entend est l'écho de ce qu'on regarde.

» Il y a, en effet, entre l'œuvre de Michel-Ange et celle de Palestrina de telles analogies, une telle parenté d'impressions, qu'il est bien difficile de n'en pas conclure au même ensemble de qualités, j'allais dire de vertus chez ces deux intelligences privilégiées. De part et d'autre, même simplicité, même humilité dans l'emploi des moyens, même absence de préoccupation de l'effet, même dédain de la séduction. On sent que le procédé matériel, la main, ne compte plus, et que l'âme seule, le regard immuablement fixé vers un monde supérieur, ne songe qu'à répandre dans une forme soumise et subjuguée toute la sublimité de ses contemplations. Il n'y a pas jusqu'à la teinte générale, uniforme, dont cette peinture et cette musique sont enveloppées, qui ne semble faite d'une sorte de renoncement volontaire à toutes les teintes : l'art de ces deux hommes est pour ainsi dire un sacrement où le signe sensible n'est plus rien qu'un voile jeté sur la réalité vivante et divine. Aussi ni l'un ni l'autre de ces deux grands maîtres ne séduit-il tout d'abord. En toutes choses, c'est l'éclat extérieur qui attire; là, rien de pareil : il faut pénétrer au-delà du visible et du sensible.

» A l'audition d'une œuvre de Palestrina, il se passe quelque chose d'analogue à l'impression produite par la lecture d'une des grandes pages de Bossuet : rien ne frappe en route, et au bout du chemin on se trouve porté à des hauteurs prodigieuses; serviteur docile et fidèle de la pensée, le mot ne vous a ni détourné ni arrêté à son profit, et vous êtes parvenu au sommet, sans secousse, sans diversion, sans malversation, conduit par un guide mystérieux qui vous a caché sa trace et dérobé ses secrets. C'est cette absence de procédés visibles, d'artifices mondains, de coquetterie vaniteuse, qui rend absolument inimitables les œuvres supérieures : pour les atteindre, il ne faut rien de moins que l'esprit qui les a conçues et les ravissements qui les ont dictées[1] ».

Son premier envoi de Rome sera un *Te Deum* à dix voix en deux chœurs sans accompagnement, dans l'esprit palestrinien. De Rome, il se rend à Vienne où le comte Stockhammer lui commande un *Requiem* (1842), puis une « messe vocale, sans

1. Ch. Gounod : *Mémoires d'un artiste,* pp. 98 sq.

accompagnement destinée à être exécutée pendant le carême ». Rentrant de Vienne à Paris il passe par Leipzig (1843). Il y rencontre Mendelssohn qui l'accueille avec « le plus vif et le plus sincère intérêt » et lui révèle Bach[1]. De retour en France, il est aussitôt nommé maître de chapelle à l'église des Missions étrangères. « J'avais accepté en posant mes conditions. J'entendais ne recevoir d'avis, encore moins d'ordre, ni du curé, ni de la fabrique, ni de qui que ce fût. J'avais mes idées... je serais le curé de la musique... Palestrina et Bach étaient mes Dieux, je venais brûler ce qu'on avait adoré jusque là. » Palestrina, Bach... Les paroissiens, habitués à d'autres plats, protestèrent. Gounod, prié de faire des concessions, donne sa démission, la reprend sur les instances du curé. Ainsi commence cette carrière où messes, motets, cantiques devaient tenir une place considérable.

Deux mots de Gounod caractérisent les deux lignes de son esthétique religieuse : « c'est le coup de canon de l'Éternité », dit-il un jour à propos du coup de grosse caisse qui prend place au début du *Gloria* de la *Messe de sainte Cécile* (1855). Cette composition préside à toute une série d'œuvres où règnent l'affectivité et la recherche de l'effet... Des vieux maîtres romains : « c'est de la musique à fresque », disait-il une autre fois. Et ce sens de la fresque, Gounod le possède : Palestrina, Bach l'ont profondément touché. Certains de ses motets l'attestent. Non moins des messes comme la *Messe du S. C. de Jésus* (1876), la *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* (1887), surtout la *Messe chorale* (1888) écrite sur le thème du *Credo I*. Dans ces compositions, l'intention de retrouver le style le plus authentique est manifeste. Gounod imite les maîtres qu'il a choisis. Malheureusement, son ambition, souvent, s'arrête à l'académisme; il fait de l'art d'après l'art et tombe parfois dans la plus froide scholastique. D'où il serait injuste de conclure au manque d'intérêt. Sa recherche, quand elle aboutit, donne des pages magnifiques où s'affirme la volonté de doter le culte d'une musique appropriée. Cette volonté, toute sa vie il l'a manifestée. Palestrina, Bach, disait-il dès la vingt-cinquième année. « Il est temps, écrit-il à Bordes le 16 novembre 1892[2], que le drapeau de l'art liturgique remplace, dans nos églises, celui de la cantilène profane et que la *fresque musicale*[3] proscrive toutes ces guimauves de la romance et toutes les sucreries de piété qui ont trop longtemps gâté nos

1. Tous les détails biographiques qui précèdent ou qui suivent, qu'ils soient ou non entre guillemets, sont empruntés aux *Mémoires d'un artiste* de Charles Gounod.

2. Lettre publiée par la *Tribune de Saint-Gervais* de janvier 1897.

3. Souligné dans le texte.

estomacs... Palestrina et Bach... sont pour nous les Pères de l'Église, il importe que nous restions leurs fils... » Cette ambition est soutenue par un sens inné de l'écriture chorale. Gounod sait la prudence qu'impose la voix; jamais il ne la force, jamais il ne la pousse à passer ses ressources les plus naturelles. Il sait aussi les conditions que pose l'association de l'accord à un vaste édifice. « Quand, depuis un quart d'heure l'orchestre joue en *ut,* dit-il un jour, les murs de la salle sont en *ut,* les chaises sont en *ut :* la sonorité est doublée. » Liszt aussi sait cela. Mais s'il écrit large, on l'a dit tout à l'heure, il module souvent. Ses trouvailles tonales, incessantes, dotent son chœur d'une active rutilance. Si, à nos mémoires, il évoque parfois ce vieil art de la tapisserie haut porté par l'auteur de l'Apocalypse d'Angers, Jean de Bruges, n'est-ce pas parce qu'en ses pages les mieux venues, Liszt paraît prolonger la ligne qui part d'un contemporain de Jean, comme lui serviteur de Charles V, ce Guillaume de Machaut dont l'influence au XIVe siècle s'étendit jusqu'en Europe centrale ? A côté de la fresque de Liszt, celle de Gounod paraît un peu pâle, monochrome. La retenue qu'il s'impose, quand il obéit aux suggestions des maîtres qu'il a choisis, altère sa spontanéité; elle marque sa composition d'une sorte de parti-pris intellectuel. Néanmoins sa musique (on parle des meilleurs motets, des bonnes pages de messes) ne doit pas être oubliée : dans le mouvement de rénovation de l'art sacré, elle prend place comme un effort intelligent. Et si, un jour, ce mouvement aboutit à un grand réalisateur, Gounod continuera de compter parmi les pionniers qui défrichèrent le terrain...

Chez Théodore Dubois (1837-1924) nous retrouvons des compositions où l'affectivité domine, d'autres où un souci de retrouver le grand style est manifeste. — Maître de chapelle à Sainte-Clotilde, puis à la Madeleine, il écrit d'abord une musique propre à satisfaire la clientèle mondaine qui fréquente ces deux églises. Touché plus tard par le courant d'idées qui provoqua la rédaction du *Motu Proprio* de Pie X, il s'efforce de se renouveler. C'est alors que sa plume donne ces pages dont la *Messe en si mineur* (1914), dédiée à la maîtrise de la cathédrale de Reims, reste le type. Certes, il n'est pas le premier, il ne sera pas le dernier, à faire d'un certain mode d'écriture le parangon de l'esprit liturgique, à s'imaginer que le style d'imitation confère à la musique certaines vertus qui l'approprient au culte. Grand praticien du contrepoint, il n'échappe pas alors à l'indigence de l'académisme. Et l'on doit reconnaître que sa personnalité, menue d'ailleurs, s'exprimait mieux quand elle ne s'imposait pas de contrainte. La *Messe solennelle de Saint-Rémi,* dédiée au

cardinal Langénieux, archevêque de Reims, et exécutée pour la première fois à Saint-Eustache pour la fête de sainte Cécile, en novembre 1900, a certainement plus d'accent que d'autres compositions où des intentions de dépouillement se font jour. Ce qui ne veut pas dire qu'il s'agit là d'une grande œuvre... A ce parfait honnête homme qui eut, dans sa jeunesse, au Conservatoire, toutes les récompenses auxquelles un bon élève peut prétendre, qui sut tout ce que l'école peut enseigner, il manqua ce qu'elle ne peut attribuer : le don.

Camille Saint-Saëns (1835-1921), lui, semble avoir tout de suite compris dans quelle direction devait s'orienter la recherche. Sa messe à quatre voix et deux orgues (1856) est une de ses premières œuvres. Deux pièces, *Kyrie* et *Credo,* s'y présentent comme des paraphrases chorales de la *Messe royale* de Du Mont. Le *Credo* n'est même guère plus qu'une harmonisation du plain-chant. Un *O Salutaris* qui remplace indûment le *Benedictus* après l'élévation n'est pas autre chose que le traditionnel *O salutaris* de Du Gué chanté à l'unisson par tous les sopranos et altos, pendant que l'orgue brode autour de la mélodie des contrepoints dont l'intérêt, il faut le reconnaître, reste limité. Il y a, dans ce recours au chant rituel, fût-il de Du Mont et de Du Gué, une intention qui atteste, chez ce jeune homme de vingt et un an, un sens avisé de l'à-propos. Est-ce à dire que, du premier coup, il réussit ? Coupé plusieurs fois de longs interludes d'orgue (l'un dépasse cinquante mesures), le *Kyrie,* par là même, échappe à toute possibilité d'exécution raisonnable. Et puis, si l'écriture de l'orgue dénote une grande adresse contrapuntique et la fréquentation de Bach, celle du chœur porte les stigmates de la scolarité. Le *Gloria*[1] est d'un bon style choral, sans plus; le *Sanctus,* honnête. L'*Agnus* a plus de caractère; partant sur un beau thème imité des motifs dramatiques de Bach il se développe selon les ressources d'une technique nettement inspirée de celle du Cantor de Leipzig. Mis à part cet *Agnus,* l'œuvre est froide. Elle vaut surtout par les promesses qu'elle fait. Ces promesses, Saint-Saëns les a-t-il tenues ? Non. Et l'on peut penser qu'il n'a pas vu les côtés faibles de sa messe puisque, cinquante ans après l'avoir écrite, à l'abbé Moissenet, de Dijon, qui lui demandait de composer une messe pour son chœur, il répondait d'assez méchante humeur : « J'en ai publié une, chantez-la. »

De ses innombrables motets, les premiers, venus immédiatement après la messe, relèvent de l'esthétique qui règne, vers

1. En examinant une œuvre de cette époque, il convient de faire abstraction de l'usage qui attribue au chœur les premiers mots du *Gloria* et du *Credo.*

1860, dans les maîtrises parisiennes. D'autres, écrits plus tard, valent par la conduite de la ligne, par la belle ordonnance structurale. L'expression y semble redoutée comme une menace pour la pureté de l'art. Quand émotion il y a, on la sent toujours surveillée par une volonté aux aguets, toujours soumise à une réserve qui calcule. D'où une certaine sécheresse. Travail d'excellent ouvrier qui voit juste et sait parfaitement faire plutôt que d'homme qui traduit les mouvements de son âme. D'ailleurs, « la recherche de l'expression, écrivait-il un jour à C. Bellaigue, pour légitime et inévitable qu'elle soit, est le germe de la décadence qui commence du moment que la recherche de l'expression passe avant celle de la perfection de la forme... La forme aimée et cultivée pour elle-même, c'est le principe et l'essence même de l'art ». Et, dans la même lettre, parlant de la musique palestrinienne, « il se trouve, dit-il, que l'art religieux ayant surtout besoin de pureté et de beauté, cette musique où le sentiment n'apparaît qu'à l'état d'indications sommaires et accessoires, où le culte de la forme est prédominant... convient à merveille à l'église ». Si ces remarques sont passibles de discussion[1], du moins se trouvent-elles définir clairement l'objectif que poursuit Saint-Saëns quand il écrit pour l'office. L'immense liberté d'expression, évidente cependant chez les grands renaissants, lui échappe. Son regard glisse sur leur peau, ne les perce pas jusqu'à l'âme vivante. Et il croit les rejoindre quand il ne fait que les singer.

Tout autre est l'esthétique d'un Gabriel Fauré (1845-1924) qui fut quelque temps l'élève de Saint-Saëns. Il n'a pas encore vingt ans quand, pour la première fois, il aborde la musique sacrée. Certes, du *Cantique* de Jean Racine, écrit en 1864, alors que son auteur est encore élève chez Niedermeyer, on ne peut attendre la révélation d'une grande originalité; néanmoins, un accent distinct s'y perçoit. Presque de même époque, date la petite messe à trois voix de femmes publiée en 1907 mais écrite en 1867. C'est le moment des premières mélodies où l'influence de Gounod reste sensible. Malheureusement, Fauré écrira peu pour le chœur : il faudra en somme attendre le *Requiem* (1887) pour le voir s'y adonner de nouveau.

Chez Niedermeyer, Fauré avait appris l'existence, à côté de la tonalité classique, des modes anciens. La leçon ne fut pas perdue. En lui-même, il a découvert le goût des enchaînements imprévus, des résolutions exceptionnelles, des cadences inattendues. Il crée une pâte fine, onctueuse, subtile, en apparence légère,

1. Nous les avons discutées dans *Palestrina ou la poésie de l'exactitude*, pp. 200 sq.

lourde de contenu. Tout naturellement le mélange du ton et du mode entrera dans cette matière amoureuse d'équivoque où l'extrême lucidité ne va pas sans, à l'arrière-fond, une pointe de trouble. Appliqués à des textes comme ceux du *Requiem,* les mystères de cette musique s'accorderont spontanément aux mystères de la prière funèbre où l'angoisse et la paix entrent pour des parts égales. — On a beaucoup discuté de ces pages émouvantes. On leur a lourdement reproché de légères adaptations du texte, interdites il est vrai par le rituel. On s'est dressé contre le mélange de soli et de chœurs, oubliant que la tradition grégorienne la plus assurée le postule, qu'en soi, il n'a rien de critiquable. On a parlé de *ton* extraliturgique, comme si le corpus grégorien ne donnait que l'exemple des tons les plus diversifiés. Force est bien cependant de reconnaître que, par le ministère de ce *Requiem,* composé par Fauré peu après la mort de son père, l'art sacré retrouve des qualités qui sont proprement de chez nous. C'est l'accent de Binchois (on dit l'accent et nullement la manière) qui, tout à coup, s'entend à nouveau, de Binchois et de plusieurs autres parmi ses contemporains, d'un Binchois lecteur non plus de Christine de Pisan mais de Victor Hugo, de Verlaine et bientôt de Van Lerberghe...

A côté de cette œuvre, quelques motets en solo, duo, trio ou pour soliste et chœur appelés par les moyens que mettent à la disposition de Fauré les maîtrises de Saint-Honoré d'Eylau, de Saint-Sulpice, de la Madeleine dont il assuma successivement la direction. Certains n'ajoutent rien à sa gloire. En d'autres, ce n'est pas une mince satisfaction que de voir le chantre de Villiers de l'Isle Adam se confronter avec les naïves et pures paroles du *Salve Regina,* de l'*Ave Maria* ou du *Maria Mater gratiae,* que de retrouver sous la plume du maître de chapelle les « inflexions chères », les harmonies à facettes. En ces petites pièces où subsiste ce qu'on est convenu d'appeler le « charme fauréen », certains, dit-on, s'obstinent à ne voir que musiques mondaines indûment reçues à l'église. Oublieraient-ils que Jaufré Rudel ou Bernard de Ventadour, ces vieux musiciens français qui sont les plus lointains mais authentiques ancêtres de Gabriel Fauré, employaient eux aussi, pour célébrer la Vierge Marie, les mêmes inflexions qu'en d'autres jours ils adressent à la Princesse lointaine ? Oublieraient-ils que Machaut, Dufay, Ockeghem écrivent madrigaux et motets de la même plume, ne craignant pas à l'occasion (ainsi Binchois dans l'exemple que nous avons cité) de proposer, pour une même musique, deux textes, l'un galant, l'autre liturgique ? Oublieraient-ils, de Du Mont à Couperin, tous ces auteurs de petits motets à la suite

de qui un Fauré, occasionnellement, vient prendre place ?...

Charles-Marie Widor est exactement son contemporain (1845-1937). On sait quel fut son rôle dans le monde de l'orgue... Organiste à Saint-Sulpice de 1869 à sa mort, sa figure reste associée dans les esprits à la noble et claire architecture que, pendant soixante-huit ans, il eut la haute mission de faire vibrer. A Saint-Sulpice, il trouve non seulement des formes qui imposent à son œil leur grandeur classique et à son oreille leur pouvoir sonorisant, mais des ressources musicales bien propres à exciter l'imagination : les cinq claviers de son orgue et, derrière le maître-autel, devant l'orgue d'accompagnement, le chœur à quatre voix mixtes, que dirige Bellenot, auquel s'ajoutent les trois cents voix du séminaire. — Telles sont les données qui se proposent à lui quand il écrit sa messe à deux orgues et deux chœurs, des motets comme le *Regina coeli* ou le *Tantum ergo* en mi ♭, des psaumes comme le *Quam dilecta*. On ne doit pas oublier, pour apprécier ces compositions, par quels moyens elles sont appelées, en quel cadre elles s'inscrivent. On ne devrait pas l'oublier non plus quand on les exécute : données avec des ressources restreintes, elles perdent cette ampleur qui constitue l'essentiel de leur caractère et leurs défauts apparaissent : la trivialité de certains thèmes ou leur banalité, une propension manifeste au sentimentalisme... Il semble au contraire qu'une exécution à leur mesure balaye (partiellement) les impuretés. Alors apparaissent les qualités du constructeur qui sont grandes. Nul ne sait mieux que lui insérer les accents du grand orgue dans la trame chorale, ordonner les répliques qui s'échangent entre le chœur et l'orgue d'un bout à l'autre de la nef; nul ne sait mieux exploiter les ressources de la masse chorale en mettant bien en place chacun des éléments qui s'y présentent : ça sonne, parce que faire sonner est l'objectif que s'est proposé un architecte qui sait s'y prendre. Non seulement il donne toujours aux accords les dispositifs les mieux étagés, mais, comme Liszt, il module par larges plans, assurant au ton le temps de s'étaler dans les vastes nefs et d'imposer à l'oreille sa couleur avant de céder la place à une autre couleur tonale. L'un des plus significatifs à ce point de vue, parmi ses grands motets, semble être le *Sacerdos et Pontifex* écrit en 1899 pour la Maîtrise de la cathédrale de Dijon et dédié au chanoine René Moissenet. Musique dynamique, vibrante, bien propre à exalter les foules mêlées qui se pressent à un sacre d'évêque, plus sensibles à l'effet décoratif qu'à un art de méditation et de recueillement.

Quant à Louis Vierne (1870-1937), l'écriture chorale l'a peu attiré : deux petits motets à quatre voix et une *Messe solennelle*

en ut ♯ mineur (dédiée à Théodore Dubois) constituent toute sa contribution en une œuvre par ailleurs abondante. Il s'agit là de compositions où ne se révèle pas encore la véritable figure du disciple de Franck et de Widor. L'influence de ce dernier est manifeste dans la messe écrite en 1900. Ce n'est pas en vain que, pendant huit ans (1892-1900), Vierne a suppléé Widor à Saint-Sulpice. Sans doute, bien des fois, y aura-t-il donné la réplique aux compositions chorales du « patron » à qui, jusqu'en 1907, il le dit lui-même dans ses *Souvenirs,* il soumet tous ses travaux. Il n'est donc pas surprenant que l'on retrouve dans la musique du disciple les méthodes structurales qui soutenaient celles du maître et qu'une technique analogue règle les rapports des orgues et du chœur. Sous les similitudes, évidentes, parfois cependant un trait laisse pressentir une personnalité différente : ainsi l'écriture un peu tourmentée de la partie centrale dans le *Gloria;* un autre date la composition, ainsi les gammes par ton du *Benedictus*. C'est ailleurs, dans les six Symphonies pour orgue spécialement, que ce grand musicien déploiera ses dons.

De Lesueur à Widor et Vierne, chez les maîtres qui reçurent leur formation au Conservatoire[1], nous voyons se poursuivre une évolution qui tend à restituer à la chorale sacrée son caractère en la faisant profiter de ressources nouvelles.

César Franck (1822-1890) s'inscrit dans la même ligne. Si l'on avait cru devoir s'astreindre à l'ordre chronologique, sa place eût été entre Gounod et Saint-Saëns. Il a semblé plus logique de réserver son nom pour le moment où nous aurions à aborder cette *Schola cantorum* qu'il n'a pas vu naître mais qui reste l'œuvre de ses disciples.

Devant l'écriture magnifique d'œuvres comme le *Quatuor* ou le *Quintette* comment ne pas rêver à ce qu'eût donné Franck à la polyphonie sacrée s'il eût eu connaissance de l'art choral d'un Palestrina et d'un Victoria ? Son maître Reicha, à qui il doit sans doute, remarque P. Landormy, son art du contrepoint, du canon, de la fugue, son indépendance dans l'écriture harmonique, son goût des modulations fréquentes et aux tons éloignés, son amour des belles architectures, des vastes symétries[2], ne pouvait guère l'orienter vers la musique de la Renaissance que lui-même, on l'a vu, estimait périmée.

Franck n'a pas joui, comme Liszt ou Gounod, de cette vaste culture générale qui ouvre des horizons sur tout et pique la curiosité. Il n'est pas allé comme eux à Rome. Il n'a pas entendu

1. Tous, sauf Liszt, écarté par sa qualité d'étranger.

2. S'il n'a travaillé qu'un an avec Reicha — de juin 1835 à mai 1836 — il ne cessera point, à la mort du savant professeur, d'étudier ses ouvrages théoriques.

la Sixtine. Rien, dans ses biographies, ne le révèle informé des efforts de Niedermeyer. Cantonné à Paris par les exigences matérielles de la vie, il y mène une existence sans loisir, absorbée par les élèves et les offices, réservant pour écrire le temps des vacances. De musique d'église, il n'a connu que le répertoire ordinaire des maîtrises parisiennes qui n'était pas reluisant. Dès sa nomination à la Maîtrise de Sainte-Clotilde (1858), il écrit une messe pour basse solo et orgue, des harmonisations note contre note en style de faux-bourdon parisien pour des plains-chants restaurés par le père Lambillotte, quelques motets de soliste. Il s'agit de fournir à son personnel chantant quelques nouveautés. La messe à trois voix mixtes vient un peu plus tard (1860), au moment où Franck quitte le chœur pour le grand orgue. C'est une œuvre mêlée où le pire et l'agréable voisinent sans que le grand style choral de l'Église y trouve son expression. Bien supérieurs sont les cinq motets de 1871 et spécialement le *Domine, non secundum*. Si l'auteur des *Trois chorals* n'atteint pas là, à loin près, les hauts sommets où l'orgue lui permettra d'accéder, du moins dépasse-t-il, et de beaucoup, l'ensemble de la production parisienne du temps. Le *Psaume CL* sera sa dernière œuvre chorale. Écrit pour un exercice d'école, c'est un chœur bien sonnant qui convient aux cérémonies extraliturgiques, à la condition qu'une exécution dépourvue de toute emphase lui garde sa dignité.

C. Franck a donc peu contribué à la rénovation du style choral. C'est autour de lui cependant que va se former cette équipe de musiciens qui reprendra l'effort de Niedermeyer. Si leur maître ne les a pas initiés au grand art liturgique traditionnel, du moins leur a-t-il révélé la musique : Bach, Beethoven ont été leurs modèles. Et, de sa plume, sous leurs yeux, n'ont-ils pas vu naître les *Béatitudes* qui, si elles ne sont pas œuvre liturgique, du moins restent, hors du temple, une admirable expression de la prière ? Les *Chorals* d'orgue sont de 1890. Franck meurt la même année, le 8 novembre. Son élève Charles Bordes (1863-1909) venait d'être nommé maître de chapelle de l'église Saint-Gervais (mars 1890).

LA SCHOLA

Un an après sa nomination à Saint-Gervais, le Jeudi-Saint, 26 mars 1891, Bordes y donnait le *Stabat* de Palestrina et le *Miserere* d'Allegri. L'année suivante, toute une semaine sainte dans le style palestrinien.

D'où était venu à cet employé de la Caisse des Dépôts et Consignations, à cet amateur qui fut élève de Franck, mais un élève assez fantaisiste, non seulement le goût mais la révélation de l'art de la Renaissance ?

Il avait rencontré sur son chemin un jeune prêtre échappé d'Autun et devenu maître de chapelle de Notre-Dame des Blancs-Manteaux. Perruchot était un autodidacte[1]. Il est probable qu'il connut dès son enfance les recueils polycopiés de musique palestrinienne que les abbés Couturier, de Langres, éditaient alors pour l'usage de leur maîtrise et qui circulaient dans les diocèses avoisinants. Sans doute les publications de La Moskowa, celles de Niedermeyer lui étaient-elles tombées entre les mains. Bref, Perruchot, qui chantait Palestrina dès Autun, l'introduisit aux Blancs-Manteaux où il n'hésitait pas à l'exécuter avec des moyens de fortune, faisant entendre à l'orgue les voix qui lui manquaient. Méthode qui, en soi, n'a rien de scandaleux et qu'au temps de la Renaissance, les maîtres eux-mêmes pratiquaient à l'occasion. Auprès de Perruchot, qu'il fréquente assidûment, Bordes découvre la polyphonie. Son instinct lui suggère que là est la vérité. Son enthousiasme fera le reste.

La semaine sainte de 1892 entraîne la fondation de la *Société des Chanteurs de Saint-Gervais*. En 1894, la Société donne, avec le concours d'Alexandre Guilmant, une série de cantates de Bach. Bordes crée un bureau d'édition et commence à publier son *Anthologie des maîtres religieux primitifs*[2]. Enfin, le 6 juin de la même année, Bordes, d'Indy, Guilmant et quelques autres décident la fondation d'une école : *Schola cantorum* et d'une revue : la *Tribune de Saint-Gervais.* « C'est à dessein, a écrit d'Indy, que je donne à Bordes le titre de fondateur de la *Schola,* car, s'il voulut faire au maître Guilmant et à moi l'honneur de nous associer à son œuvre, c'est bien à lui, et à lui seul, que revient l'initiative... » On a maintes fois conté comment Bordes se lança dans l'aventure avec 37 fr. 50 en caisse. L'école ouvrit le 15 octobre 1896. Le programme, analogue à celui de Niedermeyer, se trouve résumé dans le numéro spécimen de la *Tribune de Saint-Gervais.* Il comporte quatre points essentiels : retour à la tradition grégorienne; remise en honneur de la musique palestrinienne; création d'une musique religieuse respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes; amélioration du répertoire des organistes. —

1. Il apprit seul à écrire en pratiquant les chorals de Bach dont il transcrivait le soprano et la basse, s'entraînant à réaliser les parties intérieures.

2. Primitifs qui sont des Renaissants comme on l'a dit plus haut.

Installée d'abord rue Stanislas en des locaux qui, rapidement, devinrent trop étroits, l'école, en 1900, se transporte rue Saint-Jacques. C'est là que, pendant trente-quatre ans, se mènera l'actif apostolat que poursuit actuellement ailleurs l'école César Franck. — Rapidement, la *Schola* devient le centre d'une activité rayonnante : on y donne des concerts où les *Chanteurs de Saint-Gervais* font entendre du chant grégorien, des œuvres de la Renaissance, du Lulli, du Campra, du Rameau, du Schütz, du Bach... Cavaillé-Coll a installé un orgue dans la salle de concert : Titelouze, Grigny, André Raison, Clérambault, Hændel, Bach, Franck trouvent là des interprètes à leur dévotion. — La rue Saint-Jacques se situe dans le quartier des écoles. Le sérieux de l'enseignement qui se donne à la *Schola* attire les étudiants et certains de leurs maîtres. La musique ainsi va peu à peu gagner le monde universitaire qui, jusque là, lui montrait peu de sympathie.

En même temps, Bordes et ses chanteurs courent la province, y font entendre leur répertoire. Soucieux de mettre à profit toute occasion, ils instituent dans la chapelle du *Vieux Paris,* Saint-Julien des Ménétriers, lors de l'Exposition de 1900, les Petites-Heures de Saint-Julien. L'auteur de cet ouvrage ne peut sans émotion évoquer ce souvenir puisque c'est là, à Saint-Julien des Ménétriers, que, tout enfant, pendant l'été 1900, il découvrit le chant grégorien et la polyphonie.

En même temps, l'*Anthologie des Maîtres religieux* met à la portée des chefs de chœurs des éditions pratiques où figurent les noms de Palestrina, Victoria, R. de Lassus, Josquin de Prés, Goudimel, Elzéar Genêt, Soriano, Guerrero, Moralès... Publications assez peu soignées d'ailleurs, trop rapidement corrigées, où le souci de diffuser l'emporte sur celui de mettre au point. Mais comment critiquer cet enthousiaste qui, mort à quarante-sept ans, semble avoir accompli l'œuvre d'une longue vie ? Est-il actuellement en France une maîtrise qui, directement ou indirectement, ne reste tributaire de son effort d'éditeur ? Ainsi fut-il satisfait au second point du programme de l'école[1].

C'est à d'Indy (1851-1931), professeur de contrepoint et de composition à la *Schola* avant d'en devenir directeur, qu'il appartenait de réaliser le troisième, d'enseigner à ses élèves les principes d'une musique liturgique contemporaine, de leur fournir, en même temps qu'une technique, une doctrine. « Jamais, écrivait Debussy après *l'Étranger,* la musique moderne n'a trouvé

1. Bordes a écrit peu de musique. Son œuvre chorale se réduit à quelques motets parmi lesquels il faut distinguer le beau *Domine, puer meus jacet* composé en 1900 pour l'inauguration des nouveaux locaux de la *Schola.*

d'expression plus profondément pieuse, plus chrétiennement charitable. » C'est que la foi et l'art aux yeux de d'Indy sont inséparables. Dès les débuts de la *Schola,* il expose dans la *Tribune de Saint-Gervais,* ses vues sur l'art sacré. Il préconise une musique *vocale, collective, respectueuse du texte.* Il donne en exemple les maîtres de la Renaissance mais en spécifiant bien que le pastiche est sans valeur : une œuvre d'art doit être expressive; Palestrina, Victoria sont des modèles de fidélité à l'esprit liturgique; inspirons-nous de cette fidélité; mais comme ils ont parlé à l'église la langue de leur temps, ne craignons pas d'y parler celle du nôtre. Dès 1897, d'Indy commençait, dans la *Tribune de Saint-Gervais,* une longue série d'articles où ces idées étaient développées. Son cours de composition allait les reprendre et, techniquement, les étoffer.

On s'étonne, on regrette qu'un tel maître, si préoccupé du renouveau de l'art sacré, si apte à prêcher par l'exemple, ait écrit si peu de musique proprement liturgique. Mais, en les quelques motets qu'il laisse, ainsi le *Deus Israel conjungat vos,* sa pensée trouve l'application la plus magistrale.

L'effort d'un Choron, d'un Niedermeyer, intelligent et généreux mais un peu vacillant, incertain, contrebalancé par l'influence du temps, allait trouver dans la doctrine scholiste son couronnement. Et celle-ci recevrait bientôt la sanction la plus officielle : le *Motu Proprio* de Pie X (1903) apparaît en effet comme la ratification par l'autorité pontificale des thèses qui avaient présidé à la création de l'école et qui animaient son enseignement.

Parmi les amis ou collaborateurs de d'Indy et du mouvement scholiste, il s'impose de citer quelques noms. On mettra en tête et un peu à part Henri Duparc (1848-1933) et Ernest Chausson (1855-1899). Puis viennent De la Tombelle, Pierre de Bréville (1861-1949), Louis de Serres (1864-1943), Guy Ropartz, Léon Saint-Requier, Marcel Labey, Paul Le Flem, Guy de Lioncourt, neveu de d'Indy, directeur actuel de l'école César Franck. — Pour rester fidèle au sujet de cet ouvrage, on ne devait citer ici que des maîtres qui ont servi l'art liturgique. Tous ceux dont nous venons d'évoquer le nom, par l'esprit qui anime leur chorale sacrée, souvent de haute qualité, ou par le caractère d'une activité musicale toujours généreuse et désintéressée, contribuèrent à diffuser les tendances qui présidèrent à la fondation de la *Schola.*

A côté de ces maîtres, dont plusieurs se sont acquis une grande notoriété, il serait injuste d'omettre le nom d'Amédée Gastoué († 1943), l'un des hommes qui ont le plus fait pour la restauration de la vraie musique religieuse chez nous. Dès la première

heure, cet érudit incomparable, dont les travaux allaient singulièrement faire avancer l'histoire de la chorale ecclésiastique, prit place parmi les collaborateurs et amis de Bordes et de d'Indy. Pendant près d'un demi-siècle, il est resté dévoué à leur entreprise...

Après les amis de la première heure et les collaborateurs, les disciples. Ici, la liste, si l'on prétendait être complet, n'aurait point de fin. On ne retiendra que quelques noms. C'est hors de l'art sacré que Déodat de Sévérac (1873-1921), auteur de savoureux motets, s'est acquis célébrité. — A côté de lui, prend place Marc de Ranse, chef de chœur dont les messes comptent parmi les meilleures de notre génération. — Bien qu'il n'ait pour ainsi dire pas écrit de musique, on doit nommer Félix Raugel dont l'activité de chef de chœur s'est exercée tant à l'église qu'au concert et qui, dans la distribution de ses programmes autant que dans ses publications musicologiques, s'est toujours montré chef de file exemplaire.

Mais il semble qu'un nom doive être mis à part : celui de Paul Berthier (1884-1953). Ce Bourguignon d'Auxerre fut à la *Schola* l'élève (1903-1914) de Roussel, Philipp, Gastoué, Sérieyx et le disciple, combien fervent, de Vincent d'Indy. C'est pendant son séjour à Paris où il menait de front le droit[1] et la musique, qu'en 1907, il prit part, avec quelques amis, comme lui désireux de propager le chant grégorien et la polyphonie palestrinienne, à la fondation des *Petits chanteurs à la croix de bois*[2]. La doctrine d'indyste, telle qu'on l'a trop succinctement résumée plus haut, personne mieux que Berthier ne l'a assimilée. Ses messes (*Pour les dimanches violets, Pour les dimanches verts, Pontificalis infula, De Sanctis, Missa peregrina*) sont toutes imprégnées de l'art grégorien à quoi elles empruntent leurs thèmes[3]. Mais l'emprunt n'attente pas à la personnalité de cette plume distinguée, raffinée. Au contraire, il l'aide à se manifester. Pour un Berthier, la mélodie grégorienne semble le terrain favorable sur quoi sa polyphonie pousse et fleurit naturellement. Il a besoin d'elle pour devenir qui il est.

1. Berthier était docteur en droit, comme son vieux prédécesseur G. Dufay qui était *baccalarius in decretis*.

2. L'initiative de cette fondation doit être attribuée à Pierre Martin. Berthier lui a dédié sa *Messe pour les dimanches violets*.

3. La dernière (*Missa peregrina*) doit spécialement retenir l'attention. Berthier y revient à la teneur de Machaut ou, si l'on préfère, au cantus de Josquin. Toute cette messe est bâtie sur la psalmodie du ton pérégrin présentée en valeurs étendues ou variées comme faisaient les vieux maîtres de l'école de Bourgogne. — Depuis combien d'années attendait-on une réalisation de ce caractère et de cette qualité ? (4 voix mixtes et 2 orgues, le second *ad libitum*.)

Dès ses premières œuvres, de lui aux compositeurs inconnus du moyen âge, s'est affirmée une sympathie spontanée. Tout de suite il a parlé leur langue comme une langue maternelle. S'il est de leur temps par l'esprit et par le ton même, il est tout à fait du nôtre par la technique. D'Indy a fait de lui un contrapuntiste et un constructeur sans défaillance. Mais devant cette écriture pleine de grâce et de liberté, on mesure combien l'action du maître fut libérale. Fauré, Debussy, Ravel sont aussi venus tour à tour s'offrir en exemple à cet esprit curieux. Il les a introduits, avec quelle discrétion et quel tact, en la société de ses vieux chers amis, les monodistes médiévaux, et tous, chez lui, se sont mis à chanter ensemble. Non, personne parmi nous, mieux que Berthier, n'a su s'inspirer de la consigne : rester fidèle en rénovant. Ses cinq messes l'attestent. Et non moins ses motets : des pièces comme le *Quid est in aula coelitum,* le *Suscipiat,* le *Justorum animae* sont des chefs-d'œuvre achevés. Il en est d'autres, émanés de la même plume, qui méritent la même épithète. Et, à côté des motets, les noëls harmonisés, ces bijoux de haut goût... On voudrait insister. Il faudrait un chapitre pour dire les mérites de l'homme, du musicien, de l'écrivain, de cet esprit aussi cultivé qu'élevé[1]. Du moins sera-t-il permis d'affirmer que l'école française de musique sacrée ne compte pas en notre génération de représentant plus digne de lui assurer une place dans l'histoire et la *Schola,* de fils plus capable de soutenir sa mémoire dans l'avenir.

A côté de Berthier, une humble et belle figure de servante : c'est Blanche Lucas que l'on veut dire, qui fut élève et professeur à la *Schola ;* qui, elle aussi, près de d'Indy a reçu la bonne leçon. On l'ignore. Elle ne fait rien pour qu'il en soit autrement. Et cependant... Aux problèmes que pose la composition d'une messe ou d'un motet, comme elle sait trouver une solution neuve, inattendue... Quoi qu'elle touche, une vue nouvelle du sujet se fait jour. Et cela en même temps s'inscrit dans la pure tradition. Son écriture est à la fois fruste et subtile. Son chœur atteste une imagination naïve et rouée. Rouée sans le savoir, sans le vouloir bien sûr. Visiblement, les trouvailles viennent à elle. Elles viennent toutes seules, espérées, non sollicitées. Il n'est point de musique plus spontanée que la sienne. Un sens inné de la plastique chorale, chez elle, distribue les pleins et les déliés, suggère les modulations par paliers, par larges taches colorées où s'accusent les masses et les creux, comme

1. Les promesses que donne son fils Jacques permettent à son égard les plus légitimes espoirs.

chez Liszt. Mais il ne faudrait pas croire qu'elle a subi l'influence du maître romantique; il est probable qu'elle n'a pas lu ses chœurs. C'est en elle-même qu'elle trouve les ressources dont elle tire parti un peu inconsciemment peut-être. Ces ressources se renouvellent avec les exigences de la chose à faire, avec les conditions imposées. Et il arrive, quand elle écrit, que cette femme timide et modeste, discrète et recueillie, devienne une sorte d'orateur qui, parfois, propose doucement, d'autres fois s'impose avec véhémence, avec une autorité d'athlète et atteint la grandeur. — Elle a peu publié, que l'on sache du moins. Mais bien avisé serait l'éditeur qui la prierait d'ouvrir ses cartons. On a quelques raisons de penser qu'ils sont pleins de motets, de cantates, de cantiques et de messes où plus d'un chœur trouverait des pages savoureuses et sans piège.

Il serait injuste de fermer cette liste écourtée sans évoquer Jean de Valois. Personne plus que lui n'est allé au fond des problèmes que soulève l'art grégorien. Les troubadours aussi ont retenu longuement son attention. De Valois, nous disait un jour Emmanuel, on ne peut rien lui apprendre : il connaît toujours la question mieux que vous. Les recherches de l'érudit ont limité la production du compositeur; un esprit critique un peu inquiet l'a retenu de publier. Du moins, doit-on reconnaître qu'il ne nous a donné que des pages où le goût le plus exigeant trouve des modèles d'écriture et de style. Ainsi, cette messe pour quatre voix mixtes et orgue composée sur le thème de l'hymne *Ave maris stella :* sorte de synthèse où toutes les figures de l'art prennent place, depuis le libre mélisme inspiré — inspiré mais non imité — de la vieille neumatique romano-byzantine jusqu'aux ressources les plus évoluées de la polymélodie. Non point seulement l'œuvre d'un homme qui sait tout, mais d'un musicien qui a re-pensé et re-senti tout ce qu'il sait.

L'EFFORT DE LA PROVINCE

Si la *Schola* a joué le grand rôle que l'on vient d'indiquer, il n'est pas permis d'oublier que d'autres influences s'exerçaient dans le même sens en divers points de la province.

Au moment où Niedermeyer fondait à Paris son école de musique religieuse, les abbés Couturier, de Langres, se préoccupaient de remettre en honneur dans leur cathédrale les monuments musicaux de la Renaissance. Pendant un demi-siècle, leur activité entretiendra une école où plus d'un chef de chœur ira quêter conseil.

L'année même où le cardinal Joseph Sarto (futur Pie X), patriarche de Venise, préludait à son fameux *Motu Proprio* de 1903 par une lettre pastorale[1] qui en contenait déjà toute la substance, l'abbé René Moissenet, fervent disciple de Dom Pothier, ouvrait à Dijon[2] une Maîtrise qui, dans cette lettre même[3], trouvait le programme que, dès le premier jour et jusqu'à présent, elle considérerait comme le sien. L'abbé Moissenet, qui fréquenta les Couturier, connut Perruchot à Autun et ne cessa jamais de le voir. On sait quelle fut l'action de celui-ci, dès son arrivée à Paris, sur Charles Bordes. Des Blancs-Manteaux où les moyens sont restreints, il passe à Saint-François-Xavier où il transporte sur le plan d'une paroisse importante les idées qui lui sont chères et qui règnent dans les milieux scholistes. Le chœur de Saint-François-Xavier connaît un moment de grand succès. Mais Perruchot, quittant Paris, s'installe à Monaco où il prend en charge la Maîtrise de la cathédrale...

Perruchot et Moissenet poursuivent un objectif analogue. Il est difficile cependant de trouver deux méthodes et deux caractères plus divers. A l'égard de ses élèves, Perruchot admet une tolérance disciplinaire qui ne va pas sans laisser-aller; avec la plus stricte rigueur, Moissenet impose une discipline qui entre dans les plus infimes détails. Quant à l'interprétation des vieux maîtres, Perruchot professe un certain éclectisme; Moissenet n'interprète pas : il exécute; l'exactitude la plus stricte est sa loi. Perruchot ne travaille jamais sans instrument; Moissenet ne veut pas d'autre contrôle que celui d'une oreille impitoyable. Perruchot préconise la bouche creuse et ronde; Moissenet les lèvres étirées comme dans le sourire. Perruchot prépare des programmes nombreux et abondants sans trop redouter les risques; Moissenet réduit à un petit nombre les œuvres présentées et tient à la perfection dans les moindres détails. Perruchot compose une musique d'honnête amateur, aisée, facile, affective, assez proche de celle de Th. Dubois ; Moissenet s'interdit absolument d'écrire et préfère, quand il a besoin d'une œuvre de circonstance, la demander à ses amis Widor, Dubois ou Perruchot...

Quoi qu'il en soit de ces diversités, tous les deux marquèrent leur époque. Une histoire de l'art choral ecclésiastique en France ne peut omettre leurs noms.

Autour d'eux, pour ne citer que des disparus, le chanoine

1. Datée du 1er mai 1895.

2. En octobre 1895, c'est-à-dire juste un an avant l'ouverture de la *Schola*.

3. La lettre du cardinal Sarto fut publiée par la *Tribune de Saint-Gervais*, de juillet à septembre 1895. L'abbé Moissenet s'était abonné à la revue dès le début.

Clément Besse à Saint-Germain-en-Laye, le chanoine Aurat à Issoudun d'abord, à Monaco ensuite, Mgr Signargout à Bourges, le chanoine Bourdon à Rouen créèrent ou entretinrent des chœurs qui furent et restent des foyers d'art sacré.

LES MUSICOLOGUES

A côté des chefs de chœur, les musicologues : André Pirro d'abord. On aurait pu l'associer au groupe scholiste : son nom figure dans la *Tribune de Saint-Gervais* dès le premier fascicule; il y assurera une collaboration suivie. Mais son influence s'étend au-delà : toute la musicologie chorale et organistique contemporaine lui reste redevable; les plus avertis de nos musicographes furent ses élèves. — Non moins illustre que Pirro, Henry Expert. Cet admirable « musiciste » demeure parmi nous un symbole de science et de désintéressement. Par son ministère, plus de trente volumes consacrés aux musiciens français de la Renaissance ont été publiés. Claude le Jeune, Mauduit, Goudimel, Certon, bien d'autres, lui doivent une résurrection inespérée. Non seulement nos répertoires de chœurs trouvent dans les collections d'Expert des ressources inépuisables, mais, grâce à ses travaux, l'histoire de la musique a été renouvelée : les Français du XVIe siècle y ont repris leur juste place. — Non moindre s'avère l'importance de l'humaniste-musicien Maurice Emmanuel. Ses écrits sur la musique grecque et sur la modalité ecclésiastique n'ont pas fini d'exercer une autorité indiscutée. Son *Histoire de la langue musicale* reste la plus audacieuse et la plus claire synthèse que l'on ait jamais tentée[1]. — Derrière ces grands aînés : Yvonne Rokseth et Jeanne Marix dont on ne saurait trop regretter la disparition prématurée; Jacques Chailley que nous avons abondamment cité. Par le travail de ces bons ouvriers, les monuments qui représentent les trois premiers siècles de l'art polyphonique en France nous deviennent abordables. Nous pouvons élargir nos répertoires, y inscrire les noms de Pérotin, Pierre de la Croix, Adam de la Halle, Machaut, Binchois, Grenon, Foliot, Morton[2]... Ainsi, nous reprenons contact avec nos sources, nous apprenons à mieux connaître qui nous sommes. A certaines des tendances actuelles, nous découvrons des racines profondes. La continuité de l'esprit français dans l'art des sons devient chaque jour plus évidente.

1. Pour Norbert Dufourcq qui assure au Conservatoire la succession d'Emmanuel, l'enseignement de l'histoire est un authentique patrimoine. Il le montre à sa classe autant que dans ses ouvrages.

2. A Guillaume de Van, nous devons trois volumes de Dufay.

En restituant les œuvres du passé, les chercheurs continuaient de remettre en usage les modes anciens. Mais il serait erroné de croire que l'intronisation d'ut majeur avait sonné d'une manière brutale et définitive le glas de l'antique système modal. Sans doute, on avait vu surgir des confusions de toutes sortes, mais jamais, dans les églises, on ne cessa d'entendre le dorien ou le phrygien. Des plain-chantistes comme Jumilhac (1611-1682) et Lebeuf (1687-1760) se rendirent fameux en s'appliquant à sauver les traditions. Quant à l'art polyphonique, ne fût-ce que par le ministère des organistes, il gardera aux modes ecclésiastiques une durable fidélité. Titelouze, Racquet, Nivers (qui a publié en 1683 une *Dissertation sur le chant grégorien*), Lebègue, Boyvin, François Couperin, Grigny, G. Corrette, Du Mage, pour ne citer que les noms qui viennent sous la plume, écrivent des pièces en style figuré dont le plain-chant fournit la donnée. Si une éclipse s'ensuivit, elle fut d'assez courte durée. Lesueur, on l'a vu, est hanté par la préoccupation de l'art antique. L'imagination a plus de part que la science dans ses curiosités, mais il oriente les esprits. Or, il est né en 1760. De dix ans plus jeune que lui, Reicha proclame que « le Majeur-Mineur est le représentant glorieux, mais près de vieillir, d'une modalité rétrécie... Il voit dans les trois modes majeurs, dans les trois modes mineurs diatoniques du chant populaire et du chant liturgique des ressources utilisables... Il va jusqu'à donner aux modes ecclésiastiques ou populaires droit de cité dans le monde de la fugue[1] ». On se rappelle qu'il compta parmi ses élèves Berlioz et Liszt. S'il n'eut pas sur eux une influence marquée, du moins peut-on penser qu'il leur ouvrit des horizons. D'où peut-être ces emprunts qu'ils font volontiers l'un et l'autre à la modalité[2]. Chez Liszt, l'harmonisation même est parfois modale; fréquents, dans son œuvre chorale, sont les enchaînements harmoniques de caractère modal sous un thème qui, en soi, n'a rien de modal[3].

Dans le même temps, Choron et Niedermeyer, on le sait, commencent à faire connaître les vieux polyphonistes italiens.

1. EMMANUEL : *Reicha*, p. 83.

2. Berlioz : *Coda* de l'*Invocation à la nature ;* plusieurs airs de *L'enfance du Christ ;* premier thème et *Quid sum miser* du *Dies irae*... Liszt : *Kyrie* de la *Messe chorale ; Procession nocturne ;* thème initial du *Christus*...

3. Au contraire, Cherubini ouvrant le *Credo* de sa *Messe en Fa* par l'intonation du *Credo I* liturgique dont il fait une exposition de fugue, l'harmonise tonalement. Ainsi procède Bach au *Credo* de la *Messe en si.*

Et celui-ci, qui préconise l'accompagnement modal du plain-chant, n'est pas un isolé à l'époque. Il suffit de feuilleter la *Revue de la Musique* que publia de 1845 à 1849 l'organiste de Notre-Dame de Paris, Danjou, pour y relever, sous sa propre plume, sous celles de Fétis, de La Fage, du chanoine Morelot, des dissertations parfois interminables sur ces questions.

Quand Bourgault-Ducoudray (1840-1910) prononce en 1878 sa conférence sur *La modalité dans la musique grecque* et que, vers la même époque, à la classe d'histoire de la musique du Conservatoire, il enseigne les principes de cette modalité tels qu'il les a trouvés encore vivants dans le folklore des pays qu'il a explorés : Grèce, Bretagne, pays de Galles, Écosse, il rencontre parmi ses auditeurs quelques intelligences averties en qui ses suggestions vont fructifier. — Mais l'apôtre systématique du modalisme sera son élève Maurice Emmanuel (1862-1938). Emmanuel a conté comment, en Bourgogne, il avait découvert, dans le folklore régional, une langue musicale plus riche que celle des professionnels. S'ensuivirent pour lui d'assez fâcheux mécomptes : sa prétention d'introduire les vieux modes, qui n'étaient pas officiellement reconnus, dans ses compositions, lui fit refuser l'autorisation de participer au concours de Rome. Il prit sa revanche plus tard en poursuivant, au Conservatoire même, l'enseignement que le père Bourgault y avait inauguré.

La leçon de Reicha; celle de Niedermeyer; celle ensuite de la Schola; la restauration du chant grégorien; les auditions de polyphonie palestrinienne que donne Bordes à Saint-Gervais et auxquelles tout le monde musical se précipite; la venue à Paris pour l'exposition de 1889 de l'orchestre javanais qui révélait à nos musiciens attentifs des musiques insoupçonnées où les modes défectifs tiennent un grand rôle[1]; la pénétration chez nous, entre 1885 et 1900, de la musique russe; l'influence considérable de personnalités aussi marquantes que Bourgault-Ducoudray et Emmanuel[2], auxquelles, non moins importante, doit être jointe celle de Charles Koechlin, autant de causes,

1. A Saint-Gervais et devant le Kampong javanais, on voyait, dit-on, Debussy prendre des notes.

2. En même temps qu'ils préconisent la remise en usage des vieux modes, Bourgault-Ducoudray et Emmanuel exercent l'un et l'autre le plus actif prosélytisme en faveur du chant choral. Le premier, en 1869, fonde à Paris une société dont l'objectif est de faire entendre les grandes œuvres de la polyphonie classique. Il écrit lui-même des chœurs, des motets... Le second, un moment maître de chapelle à Sainte-Clotilde, essaya, vainement, d'y imposer les vues de son ami René Moissenet. C'est surtout par ses écrits, documentés, clairs, précis, qu'il agit, faisant connaître chez nous les méthodes qui, alors appliquées dans les écoles, en Autriche et en Allemagne, donnaient des résultats exemplaires.

s'ajoutant les unes aux autres, par quoi s'explique cette renaissance de la modalité qui influencera l'écriture des maîtres les plus représentatifs de l'école française.

LES INDÉPENDANTS

A côté de la Schola qui semble un moment absorber toutes les forces rénovatrices de l'art sacré, bien des musiciens de notre temps, formés ailleurs, se laissèrent tenter par l'art sacré. Si nombreux qu'un recensement complet s'avère impossible. Quelques noms du moins s'imposent. Celui par exemple de Charles Koechlin, ce grand musicien, ce grand pédagogue à qui notre génération reste redevable des plus beaux, des plus intelligents ouvrages sur l'écriture musicale et qui nous a donné, en un recueil intitulé : *L'Abbaye,* une série de motets parmi lesquels se distingue un *Ave verum* à quatre voix mixtes où l'écriture modale se montre bien propre à exprimer la sensibilité de notre temps[1]. — Si les cinq motets de Florent Schmitt ne comptent pas parmi les œuvres marquantes de leur auteur, encore qu'ils ne soient pas indifférents, les grands motets décoratifs de Roger-Ducasse doivent être retenus. Le dispositif adopté n'a pas favorisé leur diffusion; il est cependant traditionnel : chœur à quatre voix mixtes et soprano solo; le vieux Bouzignac déjà le pratiquait; mais la soliste de Roger-Ducasse est nécessairement une femme, une grande cantatrice... Conçues dans une ambiance harmonique fauréenne, ce sont là des pages de premier plan; notamment le splendide *Crux fidelis.* — Fraîche et limpide, toute spontanée est la messe d'André Caplet dite « des petits de Saint-Eustache-la-forêt ». La composition s'y mène selon une allure un peu improvisée, à la manière de certains poèmes de Francis Jammes. L'écriture y mêle des procédés empruntés au XIIIe siècle à d'autres mis en usage par l'auteur du *Martyre de Saint Sébastien,* mais il n'en reste pas moins qu'une personnalité bien distincte s'y fait jour[2]. A côté de la messe, des motets parmi lesquels il faut distinguer l'*O Salutaris,* pur joyau où la suavité de la prière eucharistique trouve une expression transparente grâce aux procédés les plus simples. Le chef-d'œuvre de Caplet, *Le Miroir de Jésus,* une des œuvres les plus

1. D'autres motets de Koechlin ont été publiés depuis sa mort. La Radio en a fait entendre récemment tout un livre qui reste inédit.

2. On peut regretter, sans être qualifié de rigoriste, de voir les paroles réservées au célébrant, dans le *Gloria,* confiées par Caplet à ses choristes et répétées au cours de la pièce.

émouvantes dont, depuis cinquante ans, s'est enrichie la musique religieuse, relève de l'*Oratorio* et par là même échappe à notre plan. — D'authentiques musiciens d'église comme Albert Alain[1], Dynam-Victor Fumet, J. Erb, H. Nibelle ont donné des messes, des motets qui attestent un parfait sens de l'écriture vocale et répondent bien aux postulations de la liturgie[2].

Plus ambitieuse d'originalité serait la messe à troix voix de Claude Duboscq. Un peu trop peut-être. L'œuvre est d'un vrai musicien, mais qui poursuit deux objectifs contradictoires : demeurer fidèle à une écriture où les voix restent libres, totalement indépendantes les unes des autres, et cependant soutenir cette gageure que tous les mots, toutes les syllabes mêmes seront énoncés simultanément. Prétention qui pousse Duboscq à des amputations de texte et même à des morcellements de mots difficilement admissibles.

Inghelbrecht[3], Poulenc[4], Sauguet[5], Paray même[5], Messiaen[6], Jollivet[5], Duruflé[3], Langlais[4], Chailley[4], Delvincourt[7], Litaize[6], avec des bonheurs très inégaux, il faut bien le reconnaître, se sont tour à tour essayés à la polyphonie sacrée. On voudrait insister sur l'œuvre de ces parfaits musiciens qui, à des titres divers, honorent l'école française contemporaine. Mais comment rendre à chacun ce qui lui est dû sans donner à ce chapitre des proportions démesurées[8] ?

Du moins semble-t-il difficile d'échapper un instant à la messe de Strawinsky. La place que son auteur occupe dans l'art européen, celle qu'il a tenue tout spécialement en France ne nous obligent-elles pas à élargir — comme il fut fait pour Liszt — le cadre de cet ouvrage ? Et puis, cette œuvre, devant la tradition, affirme un certain comportement qu'il peut être utile de mettre en lumière.

En présentant la messe de Machaut, on évoquait le nom de Strawinsky. Ce n'est pas sans raison qu'en lisant la messe de

1. Et son fils Jehan.

2. Si ce chapitre était un palmarès, il n'est pas sûr que l'auteur de cet ouvrage s'y attribuerait une place ! Il ne s'agit plus guère que d'énumération. Très incomplète d'ailleurs, et l'on s'en excuse. Mais comment ignorer que l'on a soi-même publié des messes, des motets, des hymnes, des noëls et chansons populaires harmonisés, et même quelques livres où il est généralement question de musique sacrée ?...

3. Un *Requiem*.

4. Une Messe et des Motets.

5. Une Messe.

6. Des Motets.

7. Un salut du Saint-Sacrement.

8. On se réserve de le faire dans une étude consacrée à la musique sacrée contemporaine.

Strawinsky revient à la mémoire l'œuvre du vieux maître. Machaut parlait la langue de son temps et la marquait des audaces de son génie. Strawinsky ne procède pas autrement. Et nous sommes faits témoins d'un curieux spectacle : Machaut ne redoute pas les duretés où se sont délectés les maîtres du début du XIIIe siècle; ces duretés qui peu à peu seront éliminées par la « pureté » classique. Chez Strawinsky, c'est la « pureté » classique qui est éliminée; dès ses premières compositions nous réapparaissait évidente la relativité des notions de consonance et de dissonance dont quatre siècles venaient de vivre. A l'église, sa messe réintroduit des rencontres de notes qui se pratiquaient vers 1200 au chœur de Notre-Dame de Paris. Le polymélodie la plus indifférente à l'adhésion des lignes entre elles y est reçue. Ce qui ne veut pas dire que les pouvoirs de l'accord soient méconnus. Bien au contraire, l'éventail des superpositions est ouvert à l'extrême; ses ressources sont exploitées avec la plus absolue franchise, sans précautions. Toutes les « audaces », et elles sont presque sans réserve, qui, au XIIe siècle, se donnaient libre cours entre les consonances, se retrouvent ici. Mais où il n'y avait que rencontre fortuite, il y a maintenant parenté reconnue, possibilité d'accouplement. Et les mises en rapport sont considérablement multipliées par l'élargissement de la notion de tonalité et par les ouvertures illimitées de la modulation.

Aux voix, Strawinsky ajoute des instruments. Ainsi procédait le moyen âge. Et il n'est pas sûr que les Renaissants se soient montrés à cet égard aussi exclusifs qu'on l'a longtemps soutenu. Quoi qu'il en soit, il est certain que Machaut n'a pas rompu avec le vieil usage : tantôt il accouple les instruments aux voix, tantôt il confie aux premiers des interludes. Ainsi procède Strawinsky. Mais qu'on ne s'y trompe pas : il ne s'agit pas d'une messe avec accompagnement d'orchestre; plutôt d'une messe à deux chœurs, l'un vocal, l'autre instrumental. Les instruments alternent avec les voix (*Kyrie, Agnus* et ailleurs), ou bien participent au jeu polyphone (début du *Gloria* et *Domine Deus, Hosanna* dans le *Sanctus,* ailleurs), ou bien encore créent derrière le chœur une sorte de fond neutre sur lequel il évolue (*Laudamus te* et la suite dans le *Gloria, Credo*). On remarquera que les instruments choisis sont des vents : trombones, trompettes, bassons, cor anglais, hautbois[1]. Pas de flûtes, pas de cordes : toute caresse exclue. Dans le même sens, la partition prescrit que les voix hautes seront chantées par des garçons.

1. Choix que les maîtres franco-flamands du XVe siècle eussent aimé et non moins les vénitiens de Saint-Marc, au XVIe.

L'écriture, les formes (strictement usuelles)[1] et les moyens employés rattachent donc cette messe à la plus ancienne tradition. Et non moins son orientation expressive. Strawinsky rejoint ici l'ordre artisanal où se tiennent les premiers praticiens. Pour eux comme pour lui, pour lui comme pour eux, il ne s'agit pas d'exprimer des états psychologiques personnels provoqués par le texte de l'*ordinarium missae* mais d'instaurer ce texte sur le plan du chant, d'en dégager des virtualités sonores. Conception qui prévalut dans la composition de la messe polyphonique jusqu'à la Renaissance[2], et même au-delà.

A cette fidélité, l'œuvre doit sa signification. Qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, peu importe. L'essentiel est que l'on aperçoive la leçon qu'elle propose, qui est une leçon de stricte observance. Loin de voir dans les données qu'offre la tradition de ces contraintes auxquelles l'artiste, au nom de sa liberté, est si facilement tenté de se soustraire, c'est le droit à la soumission qu'ici Strawinsky revendique. Aussi, lit-on, dans sa *Poétique musicale* (p. 86) qui est de peu antérieure à la messe : « une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu; c'est une force vivante qui anime et informe le présent[3] ».

L'espèce d'appétit de sacré qui poursuit les artistes de notre temps, parfois même ceux qui semblent se tenir le plus loin du temple, nous a valu, à côté des messes et des motets, des compositions inspirées de l'Écriture qui, si, par leurs proportions, par leur caractère ou par le matériel sonore qu'elles requièrent, ne peuvent pas toutes prendre place à l'église, du moins se présentent comme des témoignages rendus à la magnificence lyrique des textes. Ainsi les *Psaumes* de Schmitt, Ropartz, Roussel, Lili Boulanger, Migot, Cartan, Milhaud, la *Symphonie de Psaumes* de Strawinsky, le *Cantique de Pâques* d'Honegger... Et il ne manque pas, dans les oratorios modernes, de pages bien indiquées pour

1. Avec cette réserve que, comme Caplet, Strawinsky confie au chœur l'intonation du *Gloria*. — Quant à sa conception de l'accent latin, impossible d'en discuter sans savoir dans quelle mesure elle relève d'usages qui ne sont pas les nôtres. — « Strawinsky, écrit G. Brelet (*op. cit.*, p. 20), a repris et rehaussé par son génie créateur certains principes d'articulation des chants religieux russes, lesquels étaient considérés, on peut dire depuis des siècles, comme restant en dehors de l'actualité musicale, et classés comme un phénomène archaïque. » Acceptons cette suggestion les yeux fermés...

2. Cf. J. Samson, *Palestrina ou la poésie de l'exactitude.*

3. Ces pages écrites, on a eu l'occasion d'entendre la messe de Strawinsky sous sa direction. Vive déception ! On ne croit pas cependant devoir biffer les pages qui précèdent. Si elles ne sont pas intégralement applicables à l'œuvre en question (ce qui reste à voir), du moins le seraient-elles à la messe d'un Strawinsky imaginaire. — Il n'en reste pas moins que la *Symphonie de Psaumes* est une des plus belles œuvres de musique sacrée de notre temps.

renouveler le répertoire libre des offices; ainsi le chœur final du *Martyre de Saint Sébastien,* le choral varié qui termine le *Roi David* d'Honegger, l'*O Sainte Croix* et d'autres chœurs pris dans la *Légende de Saint-Christophe* de d'Indy. Le *Tobie* d'A. Alain, les *Poèmes franciscains* d'Ermend Bonnal, l'*Annonciation,* le *Sermon sur la montagne,* la *Passion,* le *Saint Germain d'Auxerre* de Georges Migot, les *Apocalypses* de Jacques de la Presle et Jean Françaix, pour ne tracer que les titres qui viennent sous la plume, offriraient bien des pages de même ordre[1]. Nous citerons enfin, pour terminer, le beau chœur d'hommes écrit par Jean Rivier sur les paroles de Péguy : *Heureux ceux qui sont morts* et dédié à la mémoire de Maurice Jaubert. Les ressources qu'il utilise systématiquement attirent l'attention : basée sur des enchaînements de quintes à vide, l'écriture de ce chœur évoque le vieil organum. Ce qu'un Péguy doit à Rutebeuf et à son temps, nous l'avons expliqué ailleurs[2]. Rivier le souligne. — Strawinsky, dans sa messe, on a omis de le signaler tout à l'heure, fait appel, lui aussi aux vieux enchaînements parallèles. Et Caplet, qui écrivait sous l'influence debussyste, ne pouvait manquer d'être accueillant à leur égard. Bien d'autres, parmi nos contemporains, ont redécouvert le charme, la valeur expressive des intervalles creux et des grappes d'accords parfaits[3]. S'il ne s'agissait là que de jeux archaïques, on ne verrait pas qu'il soit utile de s'y arrêter. Mais ce n'est peut-être pas sans raison que cette langue oubliée, proscrite depuis si longtemps, où, pendant des siècles, on n'a vu que le balbutiement de l'art, rentre dans l'usage. Il y a, chez l'homme de notre temps, des appels profonds venus des sources, un appétit de se retrouver, originel, qui postulent l'emploi d'un vocabulaire où les mots reprennent leur simplicité étymologique et d'une syntaxe sans apprêt ni déguisement. Ainsi semble-t-il que l'arbre, au moment où il atteint l'extrême de sa croissance, ne s'accomplisse qu'en découvrant ses racines. Évocation des racines que, mêlées aux roueries d'une écriture dont le raffinement et la subtilité ne connaissent point de borne, ces consonances conjointes, ou disjointes, en série. L'arbre apparaît dans toute sa taille. La longue évolution dont nous avons suivi le mouvement serait-elle donc à terme ? Le

1. A côté de ces compositions s'inscrivent les *Cantiques spirituels* sur des paroles de saint Jean de la Croix de Dom Clément Jacob. Par eux, l'esprit de simplicité qui avait conquis le Satie du *Socrate* reçoit le baptême. Dom Jacob, producteur abondant, est aussi l'auteur d'un petit livre plein de substance, intitulé : *L'art et la grâce.*

2. Cf. *Paul Claudel, poète-musicien,* pp. 63 sq.

3. Sans parler de Satie qui en est friand. Voir par exemple cette pochade qu'il intitule *Messe des pauvres.*

cercle dont on vient de décrire le parcours est-il sur le point de se fermer ? Peut-il encore s'élargir ? Comment ? Aux créateurs de répondre.

CONCLUSION

Toute cette époque que nous venons de parcourir au galop nous apparaît de désir, d'effort, de tâtonnements menés dans toutes les directions, avec des réussites occasionnelles ou partielles. Tout à coup les artistes ont senti que la voie était bouchée. Ils se sont mis à chercher. Rares sont ceux qui ont trouvé.

De Pérotin à Lalande se poursuit un mouvement sans hiatus. Les mêmes influences essentielles s'exercent : celle de la matière chorale qui exige impérieusement des nourritures adaptées, qui porte en soi une esthétique d'autant plus active qu'elle se présente sous la forme d'une doctrine d'ouvrier plutôt que de théoricien; celle de la liturgie qui n'a jamais redouté de prendre à son service les évolutions successives de la technique; celle d'une société qui offre à l'artiste une spiritualité vécue, propre à agir sur lui, à l'émouvoir, à lui communiquer le souffle et qui trouve à l'église, dans le chœur, son témoin, son fondé de pouvoir.

Mais bientôt, l'émiettement de la société, la dispersion et l'abaissement du goût, le désintérêt des pasteurs et des fidèles pour la qualité de la cérémonie vont motiver le recul des musiciens : ils ne se sentiront plus appelés, entendus. Et le coup droit, il faut le redire, leur fut porté par la disparition des maîtrises. Les compositeurs ne sont plus comme autrefois des chefs de chœur ou des choristes. Ils n'écrivent plus pour *ce* chœur qu'ils dirigent, ou auquel ils appartiennent, comme faisaient Léonin, Binchois, Goudimel, De Lassus, Lallouette; ils n'écrivent plus pour *cette* église dont ils connaissent les pouvoirs acoustiques. La plupart travaillent dans l'abstrait, ambitionnant de réaliser une idée. Fausse position pour un artiste. Conçue hors de perspectives immédiates, concrètes, ouvrières, la composition manque de cette solidarité avec la matière, le lieu, l'auditoire qui, seule, peut lui assurer parfaite convenance et interne solidité. Ceux mêmes dont la production a coïncidé avec la publication du *Motu Proprio* ou l'a suivie ne trouvent que rarement des conditions de travail favorables à une authentique conception ouvrière. Et puis, force est bien de le reconnaître, si généreux, si intelligents qu'aient été leurs efforts, ils ont généralement attesté plus de goût, plus de savoir et d'activité que d'imagination et de puissance créatrice. En face d'un monument

immense, tout adonné à la célébration, comme est l'œuvre d'un Claudel, quelle grande œuvre musicale liturgique pouvons-nous poser ? Certes, il ne manque pas de pages d'excellente tenue où l'habileté surabonde. Mais rares sont celles au travers desquelles on sent passer le souffle d'un authentique créateur. Beaucoup ont bonne figure sur le papier, comme certaines églises en ciment sur le bleu de l'architecte. Chantées, il arrive qu'elles se révèlent sans saveur. Art trop souvent cérébral qui semble ignorer ou même redouter la volupté que donne le son dans la bouche, l'accord dans la nef.

Les verriers du XIᵉ et du XIIᵉ siècles pensaient avec des morceaux de verre teintés dans la masse; ils comptaient sur ce collaborateur éminent : le soleil. Les « organistes » du XIIIᵉ siècle, on l'a assez dit, comptaient sur la paroi. Pour eux, la cathédrale était un instrument à émouvoir, au sens étymologique du mot. Comment les musiciens penseraient-ils maintenant le chœur dans l'église puisque, presque partout, il est absent ? Et quand par hasard il existe, ils l'ignorent.

On ne peut regarder sans un secret espoir les tentatives de renouveau choral qui se font jour dans la jeunesse. Mais les promesses seront-elles tenues, le mouvement prendra-t-il corps ? Gagnera-t-il enfin nos églises ? Verrons-nous un jour reparaître cet officiant : le chœur ? Seule, une véritable renaissance de la pratique chorale, conduite par des techniciens compétents qui auront oreille et volonté, peut provoquer l'apparition de ce génie que nous attendons, en qui toutes ces idées depuis longtemps remuées, trouveront enfin réalisation. Car il faut y revenir, insister, quitte à paraître ressasser, c'est le chœur qui a fait Pérotin, Machaut, Dufay, De Lassus, Charpentier, Lalande... C'est le chœur qui, en exigeant leur don, les a obligés à être eux-mêmes. — Mais si, rénové, le chœur trouve parmi nous ou parmi nos successeurs son répondant, quels horizons ce créateur ouvrira-t-il ? Sera-t-il un inventeur d'harmonies, de rythmes, de formes ? Sera-t-il de ceux qui savent rajeunir les vieilles figures, leur faire rendre un témoignage inouï ? Peu importe, pourvu qu'il donne une œuvre vivante, une œuvre qui ait odeur d'homme, pourvu que sa création, si neuve qu'elle soit, s'inspire de la tradition. Car nouveauté et tradition ne s'opposent pas. Les grands siècles créateurs prenaient les données du passé telles qu'elles leur arrivaient sans autre préoccupation que de continuer en adaptant à des appétits nouveaux, à des conditions changées.

Si les plus hautes autorités, ces derniers temps, ont cru devoir plusieurs fois rappeler que les maîtres du passé offrent des modèles, si elles nous ont invités à reprendre contact avec l'art

traditionnel de l'Église, ne serait-ce pas ravaler la proposition que d'y voir une invite à copier ? Prendre Josquin, De Lassus ou Goudimel pour les fournisseurs d'un modèle d'écriture portant en soi quelque chose de spécifiquement liturgique, c'est donner au mot tradition un sens mesquin qui doit être dépassé. La vraie tradition transcende la technique, toutes les techniques. En le cas qui nous occupe, elle n'est autre chose que l'esprit chrétien lui-même à la recherche de son expression. Il la trouve successivement dans les chapelets consonants de quintes ou de quartes, dans les ressources du déchant, dans les intrigues de la tierce, dans les raffinements de la double sensible, dans les richesses de l'accord parfait, dans les roueries multiples et diverses des notes étrangères et de la modulation. Derrière cette diversité due à l'évolution naturelle de la langue, postulée par l'usure si rapide et le renouvellement continu des procédés d'écriture, quelque chose d'essentiel subsiste, toujours à soi-même identique. C'est ce quelque chose qui constitue la véritable tradition : tradition de goût, de pensée, de sentiment, d'*être* en un mot. Les vieux maîtres, il ne convient pas de les imiter mais de les ausculter. A travers leurs dessins et leurs accords, ce que l'on doit parvenir à entendre c'est la voix de cet esprit qui les administre. Si nous ne leur demandons que des recettes, nous sommes perdus. Ils ont de plus grandes ambitions à notre égard : par leur exemple, c'est la liberté qu'ils nous enseignent, la liberté à l'intérieur d'une large mentalité commune. « Bien loin d'impliquer la répétition de ce qui fut, la tradition suppose la réalité de ce qui dure. Elle apparaît comme un bien de famille, un héritage qu'on reçoit sous condition de le faire fructifier[1]. »

« Il faut craindre de trahir la tradition, écrivait récemment le Père Régamey[2]. On le fait en imitant d'une manière servile certaines formes qu'elle a revêtues plus ou moins épisodiquement au cours de l'histoire. On le fait encore en systématisant arbitrairement certains des éléments qu'elles comportent et en méconnaissant la vivante complexité dont on les abstrait, la liberté

1. STRAWINSKY : *Poétique musicale,* p. 87.

Et A. Honegger : « il me paraît indispensable pour aller de l'avant, d'être solidement rattaché à ce qui nous précède. Il ne faut pas rompre le lien de la tradition musicale. Une branche séparée du tronc meurt vite. Il faut être le nouveau joueur du même jeu, parce que changer les règles, c'est détruire le jeu et le ramener au point de départ. » (*Je suis compositeur,* p. 131.)

A l'autre bout de l'horizon, Jacques Copeau : « La tradition c'est nous, si nous sommes bien pénétrés et bien nourris de classique... La tradition n'est tradition, n'est vivante que reprise, transposée et non platement reçue et imitée. » (*Notes prises* — par Jouvet — *aux conférences de Jacques Copeau.*)

2. *Art sacré,* juin 1948.

TABLE DES MATIÈRES

DIJON — IMPRIMERIE DARANTIERE

